

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL' UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

1952

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL' UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. GUIDO LIBERTINI

Segretario di Redazione: Dott. CARMELO MUSUMARRA

SOMMARIO

N. S. a. V. n. 1

GENNAIO - GIUGNO 1952

STUDI E SAGGI

STEFANO BOTTARI: Natura e visione in Leonardo	Pag. 1
SALVATORE SANTANGELO: La conversione dell' Innominato	" 12
ROSA PAPPALARDO: Il problema del sentimento nell' estetica romantica e positivistica	" 31

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

ERNESTO DE MIRO: Eraclea Minoa (primi scavi e prime scoperte)	" 54
PIETRO M. PRIVITERA: Scolii di origine stoica del codice <i>Venetus A</i> dell' Iliade	" 68
GIUSEPPE AGNELLO: Sculture bizantine della Sicilia.	" 76
GIULIO NATALI: Un amico siciliano del Carducci	" 92
GIULIO NATALI: Un amore di Giovanni Verga?	" 96

NOTE E DISCUSSIONI

CARMELO MUSUMARRA: Le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. I. Vecchia e nuova tragedia. II. Lettura di " Edipo a Colono „. III. Lettura delle " Troiane „	" 99
SEBASTIANO LO NIGRO: Vincenzo Padula e il folklore	" 112
RECENSIONI.	" 122

Direzione e Amministrazione: Biblioteca Facoltà di Lettere, Università degli studi, Catania - Telefono 14241.

Prezzi e abbonamenti: Un fascicolo separato L. 750 (estero L. 1000); abbonamento annuo L. 1300 (estero L. 1500). Un fascicolo arretrato L. 1000; annata completa L. 1500. Versamenti sul cc N. 16-5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

Questo fascicolo è dedicato
al Prof. FRANCESCO GUGLIELMINO
in occasione del suo 80° compleanno

NATURA E VISIONE IN LEONARDO*

È noto che contro la presuntuosa petulanza dei retori del tempo, sdegnosamente definiti "trombetti e recitatori delle altrui opere", Leonardo orgogliosamente inalberava la propria mancanza di lettere, alto proclamando che "la sapienza è figliola della speranza". Di ciò poteva rendere testimonianza e, alla stessa guisa di Mario del ritratto plutarco, contrapporre le proprie ferite - il lungo studio e le veglie ansiose - ai monumenti dei morti e agli altri simulacri di cui andavano fieri i primari della città, esaltandosi all'ombra della gloria e dei sacrifici altrui. Ma Leonardo andava ancora oltre e, di fronte a quanti disputavano "allegando l'autorità", e facendo poco o nessun uso dello "ingegno", mostrava quanto fosse necessario al ben dire, che era pure il retto pensare e il ben vedere, il possesso di una realtà conquistata con l'esperienza: "Or non sanno questi che le mie cose son più da esser tratte dalla speranza, che d'altrui parola, la quale fu maestra di chi bene scrisse, e così per maestra la piglio, e quella in tutti i casi alleggerò". E in termini più apodittici: "Le buone lettere so' nate da un bono naturale; e perchè si de' più laudare la cagion che l'effetto, più lauderai un bon naturale senza lettere, che un bon litterato senza naturale". Nelle lettere e nelle arti non c'è posto, di fatto, che per le nature geniali, le sole che contano e fanno storia; e Leonardo, coerente ai propri principii, tratteggiando le vicende della pittura fiorentina, passava da Giotto a Masaccio, negando agli altri il dono della originalità, della rivelazione d'una realtà che fosse in primo luogo il risultato d'una rinnovata esperienza. Leonardo "omo senza lettere", è dunque Leonardo artista senza storia, nel senso che lui stesso è un creatore di storia.

È qui la sua singolarissima posizione nei confronti della "storicissima", tradizione fiorentina; ed è qui la ragione prima del con-

* Discorso tenuto il 15 aprile del 1952 nell'Aula Magna dell'Università di Catania a ricordo del V Centenario della nascita di Leonardo.

trasto irriducibile con Michelangelo. Leonardo dovette allontanarsi da Firenze, cercare altrove comprensione e lavoro, ma l'avvenire non era degli epigoni d'una grande tradizione: l'avvenire era di Leonardo, in cui è già l'avvio della pittura del '500; la coscienza critica, oltre la formula fiorentina, dei problemi di essa; il passaggio che, attraverso Michelangelo da Caravaggio, porta alla pittura moderna. Ed è quanto, a meno d'un cinquantennio dalla sua dipartita, ben vide il Vasari, che fa appunto di Leonardo l'iniziatore della pittura moderna: "Lo errore di costoro (l' accenno va alla posizione intellettualistica dei grandi pittori del '400) dimostrarono poi chiaramente le opere di Lionardo da Vinci, il quale dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna, oltre la gagliardezza e bravezza del disegno, ed oltre il contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della natura, così appunto come elle sono, con buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto, e grazia divina, abbondandissimo di copie, e profondissimo di arte, dette veramente alle sue figure il moto ed il fiato „.

Esorbita dai limiti di questo discorso lumeggiare il significato che Leonardo attribuisce alla "esperienza „ e alla "ragione „ per tanti fili ad essa legata; ma, a ridurre di molto le illazioni del pensiero positivistico e il mito che su di esse è cresciuto, non è fuor di luogo ricordare che "esperienza „ e "ragione „ non sono nella mente di Leonardo scisse da ogni sottinteso metafisico, e che, pertanto, non è possibile in esse indicare il fine disincantato della scienza. La "verità „ e la "certezza „ sono, in altri termini, presupposti all' "esperienza „, e risiedono nella "ragione „ che vive "infusamente „ nelle cose una sua perenne e misteriosa vita. La "ragione „ è la "mente universale „, è Dio, al quale, muovendo dall'esperienza, bisogna risalire. "La natura, afferma Leonardo, non rompe sua legge „; e ancora: "la necessità è maestra e tutrice della natura... è tema e inventrice della natura, è freno e regola eterna „. Il mondo di Leonardo è quello della legge, della necessità, non ancora il mondo della libertà che si fa legislatrice di se stessa.

Non gli si può far colpa di non avere scritto la lettera a Cristina di Lorena, cioè di non essere stato Galileo e di essere viceversa rimasto un uomo del Rinascimento; non gli si può far colpa se la sua "ragione „ non è ancora quella del pensiero illuministico; ma quella mente universale che vive infusamente nelle cose e che lui ipostatizza nella matematica, alla quale attribuisce ogni perfezione, come all'armonia, che è l'anima segreta e musicale delle cose, è un sintomo ben esplicito del processo di deificazione della

natura, che lo colloca al di fuori delle velleità restauratrici dello stesso Rinascimento e l'avvicina a Goethe, l'unico grande spirito dei tempi moderni che gli si può intimamente accostare, non solo quindi per la vastità e varietà degli interessi. Ma, anche se suggestivo, non è questo il cammino da percorrere nella presente occasione: mi si consenta piuttosto che, a puntualizzare la posizione leonardiana, mi giovi di esempi che rientrano nella mia più diretta esperienza, e mi soffermi sul "Cenacolo", che è forse l'opera più popolare della pittura italiana.

La eccentricità del "Cenacolo", rispetto alla tradizione fiorentina è documentata dal fatto che nessun precedente è stato possibile indicare nell'ambito di essa. E ciò vale non solo per la qualità della pittura, la sua sostanza formale e coloristica, ma anche per la "ragione", che presiede alla intavolazione e ne determina gli effetti. Come l'opera sia nata e cresciuta nella fantasia di Leonardo, meglio che i ricordi grafici, del resto assai limitati, lo dicono i suoi appunti. Nel suo studioso peregrinare in cerca di tipi e di motivi, Leonardo è, assai probabilmente, capitato in una osteria, e la sua attenzione è subito attratta da una scena assai singolare che si svolge a un tavolo di essa. Uno degli avventori, quello che è al centro della tavola, ha parlato, ha proposto qualcosa: un giuoco forse, un tragico giuoco; certo è che la proposta determina nei commensali una reazione improvvisa e stupita. Leonardo rapidamente annota: "Uno che beveva, lascia la zaina nel suo sito, e volge la testa inverso il proponente. Un altro tesse le dita delle sue mani insieme, e con rigide ciglia si volge al compagno; l'altro, colle mani aperte, mostra le palme di quelle, e alza la spalla inverso le orecchie e fa la bocca della meraviglia. Un altro parla nell'orecchio all'altro, e quello che l'ascolta si torce inverso lui, e gli porge gli orecchi, tenendo un coltello nell'una mano e nell'altra il pane, mezzo diviso da tal coltello. L'altro nel voltarsi, tenendo un coltello in mano, versa con tal mano una zaina sopra la tavola. L'altro posa le mani sopra della tavola e guarda, l'altro soffia nel boccone; l'altro si china per vedere il proponente, e fassi ombra con la mano agli occhi, e vede il proponente infra 'l muro e 'l chinato". È una scena colta sul vivo, nella sua istantaneità: una scena che dà il senso spontaneo della reazione incontrollata, e per ciò stesso immediata e naturale. Ecco: il proponente ha parlato, e le sue parole si ripercuotono nello stupore, nella meraviglia, nell'apprensione dei commensali che, interrotta la cena, si scambiano inquiete domande, si guardano allibiti negli occhi o si volgono verso di lui nell'attonita sospensione pro-

dotta da ciò che hanno udito. La istantaneità della reazione si manifesta nella vivacità dei gesti, nel movimento delle mani, che Leonardo annota con somma cura. Non ci vuol molta industria a riconoscere in questa scena lo spunto veristico, il fondamento naturalistico, su cui cresce il "Cenacolo". Non dunque nella "storia", nel mondo della tradizione figurativa, Leonardo cerca spunti per la sua opera, ma nel quotidiano ed intimo contatto con la realtà; e così facendo egli si pone, almeno nelle premesse, sullo stesso piano su cui, alla distanza di un secolo, si porrà, non senza però una punta di polemica che ne allenta la dedizione, Michelangelo da Caravaggio. Racconta infatti un biografo di quest'ultimo, cioè il Bellori: "Datosi perciò egli a colorire, secondo il suo proprio genio, non riguardando punto, anzi spregiando gli eccellentissimi marmi degli antichi, e le pitture tanto celebri di Raffaello, si propose la sola natura per oggetto del suo pennello. Laonde essendogli mostrate le statue più famose di Fidia e di Glicone, acciocchè vi accomodasse lo studio, non diede altra risposta, se non che distese la mano verso una moltitudine di huomini, accennando che la natura l'haveva a sufficienza provveduto di maestri". Esigenza di verità nell'un caso e nell'altro, ma mentre nel Caravaggio tale esigenza nasce associata alla polemica, in Leonardo trova la sua norma nella legge suprema dell'armonia, di cui si colora e s'illumina. "In effetto - egli dice - ciò ch'è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, (il pittore) lo ha prima nella mente, e poi nelle mani; e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia, in un solo sguardo qual fanno le cose". Ed ecco la solenne partitura del "Cenacolo", quel variato disporsi, nella vivacità della reazione istantanea, degli Apostoli in gruppi di tre, attorno alla figura centrale e dominante del Cristo. L'esperienza viene in tal modo ricondotta alla sua norma, a quella che per Leonardo è la legge suprema dell'Universo. Ma l'esperienza aveva nello stesso tempo rivoluzionato i dati della tradizione fiorentina, aveva alla base rinnovato l'ossatura del linguaggio, immettendo in esso il respiro della natura, il palpito della vita o, come stupendamente ha detto il Vasari, "il moto ed il fiato". Nessun frammento dell'opera si sottrae a questa vicenda: dal ritmo ondosso delle forme, agitate e pur solenni, al colore che vibra in ogni sua molecola. Non più quindi - come, ad esempio, in Andrea del Castagno, un pittore fermamente radicato nella tradizione fiorentina - un'attonita assemblea di apostoli petrigni con la figura di Giuda isolata sul davanti come in una predisgnazione di colpevolezza (predesignazione che elimina tanta parte dell'inquietudine

psicologica), ma un movimento ansioso ed incessante che avvolge tutto e tutti, una concatenata sequenza di gesti improvvisi e stupefatti, un abbrividente trascolorare della fluida materia, entro cui le parole del Cristo rintoccano con l'accurata gravità di un funesto presagio.

La scena si coglie "in un solo sguardo", perchè ha un'anima sola, cioè non risulta dalla giustapposizione di tanti momenti statici; ed è per questo che Leonardo non può tener conto della tradizionale iconografia, e toglie a Giuda il suo isolamento di infamia.

*
**

La visione di Leonardo, per le esigenze d'ordine naturalistico da cui muove - e credo che l'esempio del "Cenacolo", lo mostri con tutta evidenza - si pone su un piano del tutto opposto all'intellettualismo che trovò nell'opera di Michelangelo la più alta e tragica espressione. La irriducibile avversione di Leonardo alla scultura ha nelle accennate esigenze la sua intima motivazione: la visione naturalistica è visione lontana, quella plastica è visione vicina; nell'una le cose si colgono nella loro simultaneità, nell'altra nella loro singolarità; nell'una le immagini sono intimamente fuse con l'ambiente, nell'altra sono staccate e contrapposte all'ambiente; nell'una la realtà è colta nel suo divenire, nell'altra staticizzata in parvenze esteriori.

Il motivo fondamentale delle riflessioni leonardiane sull'arte - e sono riflessioni dalle quali si svolgono poi tutte le altre, in tutti i campi e in tutte le direzioni - si può pertanto indicare nella precisa e ricorrente negazione della scultura, e però, positivamente, nella solenne enunciazione del principio che il "moto è causa d'ogni vita". Un tal principio, già accennato da L. B. Alberti, era anche alla base delle ricerche degli artisti fiorentini della generazione precedente a quella di Leonardo; ma la soluzione che essi avevano dato - si tratti del Pollaiuolo o del Verrocchio, che fu maestro a Leonardo nel suo noviziato fiorentino - non scavalcò il traguardo della tradizionale ossatura linguistica: rendendo "funzionale", la linea di contorno o liberando le immagini dal vincolo della unicità di direzione, essi erano arrivati a suggerire il moto, ma non già ad attuarlo nella sua concreta pienezza, nella sua intima naturalità.

Leonardo muove anche lui da queste ricerche, ma ben presto le supera nella consapevolezza che il moto non può trovare integrale espressione nè nel ritmo esasperato del contorno lineare (che fu la soluzione del Pollaiuolo); nè nella divergenza dei raccordi spaziali,

via aperta al pittoresco e non già al pittorico (che fu la soluzione del Verrocchio); nè nella opposizione delle masse plastiche, che fu la soluzione di Michelangelo; cioè nella consapevolezza che il moto, per essere insito nella realtà stessa, della quale ne determina il perenne fluire e trasformarsi, non può trovare espressione entro gli argini di una composizione bloccata. Tra scultura e pittura non c'è passaggio, ove si eccettui il caso in cui la scultura si tramuti in bassorilievo: "il bassorilievo - osserva infatti Leonardo - è di più speculazione senza comparazione al tutto rilievo, e si accosta in grandezza di speculazione alquanto alla pittura, perchè è obbligato alla prospettiva „.

È in questo, come si diceva, la ragione profonda della negazione della scultura, cioè della forma plasticamente concepita sia nel senso classico che in quello toscano; ed è qui l'originalità di Leonardo, pittore - può dirsi - dell' "esperienza „. Dietro le immagini di un Pollaiuolo o di un Michelangelo - non dico di Raffaello, pittore della storia per eccellenza - potrà scorgersi l'ombra della classicità, ma nessun riferimento è possibile per le immagini di Leonardo, che si pongono a capo d'una classicità nuova, elusiva della formula toscana; d'una classicità, che per essere a un tempo, sui punti estremi della luce e del colore, quella del Correggio e quella di Tiziano, è pure la classicità dell'arte moderna.

Se il moto è insito nella realtà stessa e ne costituisce la vita più profonda, quest'ultima non può, senza perdere la sua fluidità, il ritmo stesso del suo svolgimento, irrigidirsi in un contorno lineare: da qui il peculiare carattere del disegno leonardiano, in cui la linea, continuamente interrotta e continuamente ripresa, perde, con l'attributo della continuità, il senso definitorio; un disegno tutto guizzi e tutto lampeggiamenti, tutto luci e tutto ombre. "Non fare - suggerisce Leonardo al pittore - li termini delle tue figure d'altro colore che del proprio campo che con esse termina, cioè che tu non faccia profili oscuri infra il campo e la figura tua „. È proprio l'opposto di quanto si nota nel disegno fiorentino in cui la linea, mai scissa dalla legge della continuità, sempre circonscrive le figure, ritagliandole o isolandole dal fondo o dall'ambiente. La negazione della linea si completa, come è ovvio, con quella del piano di fondo, non meno astratto, su cui si campisce: "s'e termini de' corpi non son parte di loro ma principi de li altri corpi, lor contingenti, e così scambievolmente l'un si fa termine dell'altro senza alcuna intermissione, adunque questo tal termine, non essendo parte d'alcuna cosa, niente occupa „, cioè il piano di fondo è una pura astrazione,

un velario intellettualistico sospeso sulla realtà concreta e naturale. Di ciò egli offre una dimostrazione che può definirsi matematica: "El punto è termine comune infra 'l nulla e la fronte della linia, nè è nulla, nè è linia, nè occupa loco infra 'l nulla e la linia. Adunque il fine del nulla e 'l principio sono in contatto infra loro, ma non congiunti; e in tal contatto è il punto. Del qual punto 'l nulla è fratello, perchè tutti li punti che imaginar si possano, sono equali a un sol punto, come tutti li zeri dell'aritmetica sono in valuta equali a un sol zero. E per questo non seguita che molti punti immaginati in contatto l'un dell'altro per dirittura componghino la linia, e per conseguenza molte linie insieme congiunte colli loro lati, l'una dopo l'altra, non faranno mai superficie, nè molte superficie equali poste integralmente l'una sopra dell'altra non faran mai corpo; perchè infra noi non si compone corpo di cose incorporee „. In natura non si danno soluzioni di continuità; e però un presupposto puramente intellettualistico è il punto; un'astrazione la linea che da esso si origina; un'astrazione la superficie che dalla linea deriva; un'astrazione il volume che nella superficie trova il suo fondamento. Si tratta, come è facile intendere, della negazione radicale della forma che cresce sul disegno lineare, e prende consistenza per via del chiaroscuro, cioè per via di elementi extracromatici, e come tali del tutto privi di realtà e concretezza. Ed è la forma della tradizione fiorentina che, in armonia con quella classica, preferì esprimere gli aspetti stabili e durevoli delle cose, e non già le loro perenni mutazioni; e se ad esse accennò, lo fece in modo da non intaccare la sua essenza più intima e profonda.

Alla negazione della forma intellettualisticamente concepita s'accompagna quella del tempo. Il tempo, infatti, viene chiarito come moto generato dall'istante; e come il moto del punto generante la linea non è che un'astrazione, così il moto dell'istante, che è l'equivalente del punto, non può non essere che un'astrazione.

L'unica realtà concreta è l'eternità intesa come spazialità e come simultaneità; il presupposto su cui poggia l'affermazione della pittura come "figlia della natura „, cioè come l'unica arte capace di rendere l'immateriale motilità del creato, l' "essere del nulla „. E sono i termini entro cui, come s'è visto, si raccoglie l'esperienza, tutt'insieme ardita e stupefatta, di Leonardo artista.

*
* *

Ora è da ribadire - se il mito leonardiano vuol ricondursi nel solco della storia - che tutte le ricerche di Leonardo muovono da

un unico interesse: dal suo interesse di artista. Lo studio del moto (moto dell'aria, della luce, dei corpi, etc.), dell'anatomia, della botanica, della mineralogia, etc., non ha nel suo pensiero e nella sua opera l'autonomia che ha nel pensiero e nell'opera dello scienziato, perchè ha altrove la sua unità: nella visione dell'artista. La scienza, in altri termini, non è che una riprova della validità dei suoi interessi, anche se in tale verifica può accadere che l'iniziale interessi si scolori o lo sciancio della fantasia perda la sua ansia rivelatrice, per il lavoro più paziente dell'analisi. In tal modo egli può anche diventare il precursore di ogni scienza; ma di quel mondo che nacque in frammenti è vano cercare l'ascosa unità, che sfuggì alla mente stessa dell'insonne ricercatore. Chi tenta di ingrandire Leonardo battendo questa strada, potrà, a nostro modo di vedere, infittire di nuove frondi il suo già folto serto di gloria, ma finirà con il trasformare la sua bottega d'artista nell'antro di un mago prestigioso. E Leonardo più che dell'alchimia (l'oro, diceva, è figliuol del sole, e chi lo cerca, cerca il sole), aveva in uggia la negromanzia. Nel fatto, in ogni sua ricerca, l'accento batte laddove lo porta il suo interesse. Osserva il fenomeno della nebbia nel progredire della luce solare, ed ecco che la fantasia s'accende ed il fenomeno, a poco a poco, si trasforma in uno di quei fantastici scenari, tutti inondati di luce, che si vedono nel fondo dei suoi quadri: "La mattina, la nebbia è più folta inverso l'altezza che nella sua bassezza, perchè il sole l'attrae in alto, onde li edifizî grandi, ancor che ti sia lontana la cima quanto il fondamento, essa cima ti fia ignota. E per questo il cielo si dimostra più oscuro inverso l'altezza e inver l'orizzonte e non azzurreggia, anzi è tutto fumo e polvere.

L'aria infusa colle nebbie è interamente privata d'azzurro, ma solo pare di quel colore de' nugoli che biancheggiano quando 'l tempo è sereno, e quanto più risguardi verso l'occidente, tu la troverai più oscura, e più lucida e chiara verso l'oriente. E le verdure delle campagne in mezzana nebbia azzurreggiano alquanto, ma ne greggiano nella più grossa.

Li edifizî inver ponente sol dimostra(n) la lor parte luminosa, poi che 'l sol si scopre; el resto le nebbie lo occultano.

Quando il sol s'innalza e caccia le nebbie, e si comincia a rischiarare e colli da quella parte donde esse si partano, e' fansi azzurri e fumano inverso le nebbie fuggenti, e li edifizî mostrano lumi e ombre, e nelle nebbie men folte mostran solo e lumi e nelle più folte niente; e questo è quando il moto della nebbia si parte trasversalmente, e allora e termini d'essa nebbia saranno pochi evidenti

coll'azzurro dell'aria, e inverso la terra parrà quasi polvere che s'innalzi.

Quanto l'aria sarà più grossa, li edifizi della città e li alberi delle campagne parranno più rari; perchè sol si most(r)erranno e più eminenti e grossi „.

Studia un fenomeno geologico, ed ecco, a poco a poco, comporsi un paesaggio che ricorda quello della "Gioconda „: " Io truovo il sito della terra essere ab antico nelle sue pianure tutto occupato e coperto dall'acque salse, e i monti, ossa della terra, colle loro larghe base, penetrare e elevarsi infra l'aria coperti e vestiti di molta ed alta terra.

Di poi le molte piogge, accrescimento dei fiumi, con ispessi lavamenti ha' dispogliati in parte l'alte cime d'essi monti lasciando il loco della terra, il sasso si trova essere circondato dall'aria e la terra d'essi lochi partita. E la terra delle spiagge e dell'alte cime delle montagne è già discesa alla sua base, e ha alzato i fondi de' mari, ch'esse base circavano, e fatta scoperta pianura, e di li, in alcun loco, per lontano spazio ha cacciato i mari „.

Osserva, in una pagina stupenda, il fenomeno della combustione, ed ecco che si trasforma in immagini palpitanti, d'un rilievo intensamente drammatico: " Il colore della fiamma azzurra non si move da sè, nè ancor si move da sè il nutrimento della fiamma della candela; adunque tal moto è generato da altri, e 'l moto d'esso generatore è l'aria, che con furore si move al riempire di sè il vacuo, che di sè lasciò l'aria, che dianzi fu dalla fiamma consumata.

Il lume genera vacuo, e l'aria corre al soccorso di tal vacuo.... e così successivamente seguita il veloce moto, percotendo e riprendendo la dilatazione di tal fiamma; la qual dilatazione nasce dalla esalazione del fumo, che al continuo dentro alla fiamma si genera, il qual fumo, moltiplicando dentro a detta fiamma, quella vuole dilatare, e l'aria che al continuo di fori la percote e lo respinge in dirieto, la viene a condensare, e tal condensazione fa la fiamma lucida e risplendente, e 'l fumo condensato spira per la parte superiore della fiamma e non ha esito per altro loco, perchè in giù trova la materia che lo genera e da' lati trova l'aria che lo percuote, e disopra trova la dilatazione dell'aria . . . e per tale dilatazione il fumo ha il suo esito „.

Osserva la riflessione della luce al calare del sole, ed ecco il cielo d'uno dei suoi quadri: " Quando il sole fa rosseggiare i nuvoli dell'orizzonte, le cose che per la distanza si vestivano d'azzurro, fieno partecepani di tale rossore, onde si farà una mistione infra

azzurro e rosso, la quale renderà la campagna molto allegra e gioconda ; e tutte le cose fieno alluminate da tale rossore, che sieno dense, saranno molto evidenti e rosseggiaranno. E l'aria per essere trasparente arà in sè per tutto infuso tal rosseggiamento, onde si dimostrerà del colore de fiore de lili „.

L'esemplificazione potrebbe continuare, estendersi alla fisiologia, alla anatomia, alla botanica, alla geometria, alle altre indagini : il risultato non cambierebbe. Il fenomeno in tanto eccita la mente di Leonardo in quanto ha toccato la sua fantasia. Si può andare ancora oltre ed affermare : non c'è fenomeno che in Leonardo non tenda a trasformarsi in visione, come non c'è visione che non tenda a trasformarsi in fenomeno. Il segreto dell'arte di Leonardo è proprio qui : in questa incessante dialettica tra fenomeno e visione.

*
* *

Nella visione, così come si articola e si esprime nel linguaggio della sua pittura, l'opera di Leonardo trova la sua coerenza profonda ed assorbente, la sua moralità alta ed assoluta. La lentezza dell'esecuzione, lentezza passata in proverbio, e lo scrupolo che ad essa s'accompagna, sono impliciti al suo fare, non pure come controparte della lunga e vagheggiata maturazione interiore, ma per la necessità di ricondurre i termini della esperienza al ritmo interno della visione, e di controllare la visione sui dati sempre vivi e sempre rifiorienti dell'esperienza. Ogni artista crea la propria " tecnica „, e quella di Leonardo perfettamente risponde al suo discorso mentale, al dispiegarsi lento e solenne del volo, sempre avventuroso, della sua fantasia. Può accadere che, in siffatte avventure, le ali restino tarpate dal peso dell'esperienza o che quest'ultima resti esterna alla spinta della fantasia : nell' un caso e nell' altro l' opera s' arresta sul cammino della perfezione, rimane allo stato di allucinante tentativo. Credo che l'incompiutezza di tante opere leonardiane, la impazienza al pennello, di cui discorre fra' Pietro da Nuvolara nella nota lettera alla marchesana di Gonzaga, sia da spiegarsi con lo scrupolo altissimo dell'artista, con lo spietato bisogno di attingere sempre una coerenza assoluta, al riparo d'ogni espediente, anche del più suggestivo.

Pochi artisti, al pari di Leonardo, appaiono tanto intensamente assorbiti dalla propria opera ; dall'assillo lacerante della ricerca, dall'ansia, tesa fino alla febbre, di rinnovare i dati delle proprie esperienze, di controllare gli elementi del proprio linguaggio. La ricerca investe sia un volto che sbocci, come un sorriso di luce, dalla carezza dell'ombra, come un fiore che, casto e abbrividente, offra la

iridescente corolla al contatto della luce; una nube che solchi l'azzurro dei cieli nel suo viaggio verso l'infinito, come una ruga che solchi un volto e riveli il moto profondo dell'anima; una foglia che svari su un albero, come un'ombra che si allunghi su una guancia. Non c'è elemento, grande o piccolo, che non impegni l'artista con la stessa intensità: e l'impegno non è bizzarria, compiacimento per il difficile e il complicato, ma richiamo della coscienza, voce dell'anima, esigenza dello spirito. Il mistero è ovunque: nel vuoto di una "minacciante e scura spilonca", come nel sorriso di un volto femminile; nel volo di un uccello, come nel palpito di un cuore; nel complicato intreccio d'una foglia o della chioma di un albero, come nel corso di un fiume; in un'alba, come in un tramonto: e Leonardo è bene il pittore del mistero che nel suo rivelarsi intatto conserva il suo incanto favoloso, il suo fascino sottile e inquietante.

"E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura, raggiatomi alquanto infra gli ombrosi scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna, dinanzi alla quale, restato alquanto stupefatto e igniorante di tal cosa, piegato le mie reni in arco, e ferma la stanco mano sopra il ginocchio, e colla destra mi feci tenebre alle abbassate e chiuse ciglia, e spesso piegandomi in qua e in là per vedere dentro vi discernessi alcuna cosa, e questo vietatomi per la grande oscurità che là entro era. E stato alquanto, subito salsero in me due cose: paura e desiderio; paura per la minacciante e scura spilonca, desiderio per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa". Ecco un ritratto ideale di Leonardo: un ritratto in cui è dato di ritrovare, con il volto dell'uomo, quello dell'artista. Paura e desiderio: i termini che tengono in bilico la psicologia dell'uomo e dell'artista. C'è il senso e la coscienza del mistero, e c'è il desiderio di guardar dentro di esso (la "bramosa voglia"); c'è la fantasia del poeta ("vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura") che si snoda negli ampi giri e melodiosi del periodo e trasfigura la realtà in immagini palpitanti (l'"entrata d'una gran caverna", la "minacciante ... spilonca"); e c'è la tavolozza del pittore che dà lumi ed ombre alle immagini ("gli ombrosi scogli", la "scura spilonca"); ma c'è soprattutto l'animo trepidito ed ansioso dell'uomo. Paura e desiderio: perchè non è facile cosa, anzi è demoniaca cosa, guardare in faccia i propri sogni.

LA CONVERSIONE DELL' INNOMINATO

a Francesco Guglielmino

Don Rodrigo, impegnato per punto d'onore a rapire Lucia, quando, dopo l'insuccesso del Griso, sa che essa è stata ricoverata nel monastero di Monza sotto la protezione della Signora, ricorre all'Innominato. Questi, con la complicità di Egidio e della stessa Signora, fa rapire Lucia dal Nibbio; e incuriosito poi dal fatto che il Nibbio confessa di averne avuto compassione, va a vedere la prigioniera nella camera della vecchia. Ne ha una profonda impressione, che lo induce a fare all'infelice una vaga promessa per l'indomani. Durante la notte non può prendere sonno, assalito dal rimorso, non tanto di quell'ultima violenza riparabile, quanto di tutti i delitti precedenti, e medita di uccidersi; ma il pensiero di ciò che accadrebbe alla sua morte nel castello, e soprattutto il pensiero della vita futura lo disarmo e lo turba ancor più. Se non che si ricorda delle parole di Lucia che facevano sperare il perdono, e si rasserenano alquanto: la libererà, dunque; e dopo che farà? Da questo stato d'incertezza lo distrae l'allegro scampanio che annunzia la visita del Cardinale Federico nel paese vicino, ove accorrono i fedeli in massa festante. Anche egli andrà da colui che gli potrà dire una parola di consolazione. E difatti, lasciata per Lucia la promessa della prossima liberazione, va dal Cardinale, il quale lo accoglie con parole di conforto; l'Innominato confessa piangendo le sue colpe, e, riparato subito il ratto di Lucia, inizia una vita di sincera espiatione.

La conversione dell'Innominato, ridotta nei termini più semplici, è il passaggio quasi repentino, perchè avvenuto in una notte o poco più, da una vita delittuosa a una vita santa. Può quindi determinare – e ha difatti determinato – o il giudizio che quel ravvedimento sia psicologicamente inverosimile ¹, o il sospetto che l'autore

¹ N. Tommaseo, *Ispirazione e arte*, Firenze 1858, pag. 12.

abbia voluto raccontare un miracolo, il quale spiegherebbe l'inverosimiglianza.

Circa la verosimiglianza psicologica dell'episodio, oggi i critici sono quasi tutti d'accordo; e non si sente più il bisogno di ricorrere, come faceva il Graf¹, ai casi eccezionali di ravvedimenti improvvisi, o alle esperienze scientifiche che proverebbero la mutabilità della persona morale umana: quella conversione avviene sì in una notte, ma è preparata abilmente e spiegata esaurientemente. Il Graf però, pur ammettendo la coerenza del carattere dell'Innominato, non esclude il miracolo, ed è seguito in ciò dal Negri², dal Pellizzari³, dal Momigliano⁴, dal Busetto⁵, e in parte dal Mazzoni⁶. Altri, De Sanctis⁷, D'Ovidio⁸, Zoppi⁹, Scherillo¹⁰, Parodi¹¹, Tamasia¹², Russo¹³, non ammettono il miracolo e ammirano la rappresentazione psicologica di quella crisi.

Vediamo di farci un concetto chiaro dei problemi estetici e storici a cui l'episodio dà luogo, con l'ambizione di risolverli o avviarli a soluzione, tenendo presente il testo del romanzo, la fede religiosa del Manzoni e la sua teoria della penitenza, esposta nella *Morale cattolica*.

*
* *

Il carattere dell'Innominato è di una coerenza impeccabile. Si tratta di una grande energia volitiva, che si attua così nel male, come nel bene: egli volle primeggiare tra i soverchiatori del suo tempo; divenuto un fuori legge, uscì dallo stato senza segretezza,

¹ *Perchè si ravvede l'Innominato*, in *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Torino 1945, pag. 130.

² *Commenti*, etc. *sul Promessi Sposi*, Milano 1903, pag. 159 sgg., 223 sgg.

³ *Studi manzoniani*, Napoli 1914, specialmente il II volume, intitolato *Il miracolo nei Promessi Sposi*.

⁴ *L'Innominato*, Genova 1913.

⁵ *Studi e profili letterari*, Milano 1929, pag. 209 sgg.

⁶ *L'Ottocento*, Milano Vallardi, I, 305.

⁷ *Scritti vari inediti o rari*, ed. Croce, Napoli 1898, I, 78.

⁸ *L'Innominato e Lucia*, in *Nuovi studi manzoniani*, Milano 1908, p. 191.

⁹ *Il nuovo risorgimento*, 1895, V, 7.

¹⁰ *Le tragedie*, etc. di A. M., Milano 1907, pp. XX sgg.

¹¹ *La conversione dell' Inn. e S. Tommaso*, in *Italia*, I, n. 5, Barga 1911, pag. 5.

¹² *Atti del R. Istituto Veneto*, etc., LXXIII, 1913, pag. 89.

¹³ *I personaggi dei Promessi sposi*, Roma 1945, pag. 29 e passim.

senza rispetto e senza timidezza ; tornò quando volle, senza paura ; non esitò ad affrontare il Cardinale nel supremo momento della crisi ; si presentò con sicurezza ai suoi bravi, dominandoli pur quando aveva cambiato vita ; preparò poi con energia la difesa del suo castello al passaggio delle bande tedesche, e si spinse fino ad assalire in forze una schiera di lanzichenecchi saccheggiatori. Ma non mi pare che sia stato bene rilevato che quella energica volontà era condizionata dalla riflessione ¹. Il dominatore di una folla di tirannelli, colui che mise in iscacco lo stesso governo, l'organizzatore di forze difensive ed offensive, non poteva non essere un calcolatore dei mezzi idonei allo scopo ; il lento risorgere della sua coscienza morale, in contrasto con il pensiero della vita passata e dell'ambiente circostante ; quei pensieri nascenti l'uno dall'altro ; il ripresentarsi alla sua memoria di parole già prima udite e non bene meditate ; quel volere e disvolere durante l'insonnia ; il lungo star "soprapensiero", quando nel tornare al castello "ricade sotto il peso del terribile passato" ; non si spiegano se non con la tendenza alla riflessione ².

L'Innominato diventa un santo, ma non era mai stato quel che si dice un delinquente nato. Forse i delinquenti nati non sono mai esistiti ; a buon conto il Manzoni ci avverte che il suo personaggio "nei primi delitti aveva provato una certa repugnanza" : segno sicuro di una qualsiasi coscienza morale. Come mai questa repugnanza fu "vinta poi e scomparve quasi affatto" ? È un effetto del suo potente orgoglio, che soggiaceva e insieme reagiva all'ambiente sociale corrotto in cui egli si trovò a vivere. "Fino dall'adolescenza, allo spettacolo e al rumore di tante prepotenze, di tante gare, alla vista di tanti tiranni, provava un misto sentimento di sdegno e di invidia impaziente". Sdegno, dunque, e invidia : reazione morale e

¹ Se non ricordo male, solo il Russo vi accenna a pag. 51.

² Il Graf, trascurando quest'elemento essenziale del carattere dell'Innominato, è portato a scrivere fra l'altro (pag. 149): "Preso la risoluzione di liberare Lucia, egli par che frema dell'indugio e che voglia acchetare se stesso col dire: La libererò, sì, appena spunta il giorno, correrò da lei e le dirò: andate, andate. La sua diventa una *rabbia di pentimento*, l'impulsione degenera in ossessione, sforza alle opere, non soffre ritardo". E non è vero niente: non solo la "rabbia di pentimento" è citata fuori posto, perchè riguarda i delitti precedenti ; ma il pensiero di liberare Lucia torna ben cinque volte, e non si attua se non dopo il colloquio col Cardinale. Anche il Pellizzari dice erroneamente (pag. 288): "La libererò sì, appena spunta il giorno ; è un proposito incrollabile : si sente subito che nulla gioverà a mutarlo".

insieme suggestione dell'ambiente; per cui egli fu portato non solo a fare quello che gli altri prepotenti facevano, ma a farlo peggio degli altri e anche contro gli altri, con l'unico scopo di primeggiare fra tutti, ordinariamente nel male, qualche volta anche nel bene, "prendendo le parti di un debole oppresso". Trista ambizione, che ci spiega una vita di delitti, e ci può spiegare altresì il graduale cambiamento.

La coscienza morale, subordinata a quell'impaziente sete di dominio, finisce col tacere "quasi", del tutto. Ma era fatale che essa a poco a poco si ridestasse, non appena la sete stessa fosse stata appagata. Forse è proprio vero che l'uomo non cerca mai il male per il male, bensì, per dirla con Dante, il male che ha apparenza di bene: l'ambizione di primeggiare, l'orgoglio da soddisfare, il piacere della vendetta, il punto di onore, furono la cieca illusione di bene, della quale l'Innominato fu vittima. Ma quando "tutti i tiranni, per un bel tratto di paese all'intorno, avevan dovuto, chi in un'occasione e chi in un'altra, scegliere tra l'amicizia e l'inimicizia di quel tiranno straordinario"; quando "la fama di lui era già da gran tempo diffusa in ogni parte del milanese"; quando era "uscito dalla turba volgare dei malvagi", ed era "innanzi a tutti", lo scopo suo ultimo era stato, si può dire, raggiunto; se non che era mancata la soddisfazione che se n'era ripromessa. Ora comincia a provare "una cert'uggia delle sue scelleratezze", ha "il sentimento di una solitudine tremenda", in compagnia soltanto della sua coscienza morale¹, che lentamente risorge e dà luogo al rimorso.

Qui bisogna fermarsi un poco, per avere un'idea chiara del rimorso; il quale anzitutto non va confuso, come spesso si confonde, col pentimento o contrizione²: giacchè quello è uno stato pato-

¹ Per il Russo (pag. 67) la "solitudine", va intesa come "solitudine religiosa davanti a Dio". Non mi pare: poco prima il Manzoni ha parlato di coscienza, non di Dio.

² Li confondono, per esempio, il Graf e il Pellizzari, e a quanto pare, anche il Momigliano (pp. 24 e 65) e il Russo (pag. 108 sg.). Non li confonde certo il Manzoni, almeno nella *Morale cattolica*: "Il rimorso, quel sentimento che la religione con la sua speranza fa divenir contrizione, e che è tanto fecondo in sua mano, è per lo più sterile o dannoso senza di essa". Nel romanzo solo un passo lascia a desiderare: "I rimorsi che gli avevano levato il sonno la notte avanti, non che essere acquietati, mandavano anzi grida più alte, più severe, più assolute; eppure aveva sonno". Mi pare una contraddizione: voleva forse dire che i delitti non erano stati dimenticati ed esigevano di essere riparati od espiati. Il Russo (pag. 136) vuole giustificare l'espressione, ma non mi convince.

logico, questo lo stato di convalescenza, a cui seguirà poi la guarigione, cioè il perdono. Nel caso nostro il rimorso culmina nel proposito del suicidio, cioè nella disperazione, il pentimento nel pianto dell'Innominato alla presenza di Federico: i due stati sono segnatamente distinti dalla speranza del perdono, la quale manca nel primo e sorge nel secondo. Naturalmente, poichè l'anima umana non è macchina, non si passa nettamente dall'uno all'altro stato, ma si notano barlumi del secondo nel primo e residui del primo nel secondo.

Il rimorso, che è coscienza del male, è assente durante la fase che abbiamo detta d'illusione, quando l'Innominato per il suo sogno di grandezza incontrastata "commette l'iniquità senza rimorso, senza altro pensiero che della riuscita, con volontà pronta, superba, imperturbata". Ma è assente anche quando ha inizio la delusione, quando, raggiunto il primato, egli comincia a provare quella che il Manzoni chiama "l'uggia delle sue scelleratezze, ammontate, se non sulla sua coscienza, almeno nella sua memoria"¹.

Il rimorso incomincia quando torna a farsi sentire la "repugnanza dei primi delitti", vale a dire quando risorge la coscienza del male e produce dolore. È un dolore lieve, in un primo tempo, come debole è ancora la coscienza morale, e quindi sopportabile; ma il pensiero della morte e quello di Dio, l'uno chiaro, l'altro confuso², entrambi per tanto tempo messi a tacere, si fanno più insistenti in quel temperamento meditativo oltre che volitivo, e producono costernazione e timore, e accentuano il rimorso. Nondimeno la reazione morale è ancora fiacca, perchè l'orgoglio proprio e la suggestione dell'ambiente son sempre forti: difatti, dice il Manzoni, "non che aprirsi con nessuno su questa sua nuova inquietudine, la copriva ..., la mascherava ..., cercava anche di nasconderla a se stesso o di soffogarla"; e si sente quindi obbligato a impegnarsi con don Rodrigo. Questo impegno però è il risultato di un contrasto fra la sua volontà, che tende a ritrarsi dal male, e la forza dell'ambiente e dell'abitudine: egli non sa negare un atto di riconoscenza

¹ Queste distinzioni fra rimorso e uggia, fra memoria e coscienza, sembrano al Momigliano (*l'Innominato*, pag. 24) monotone; ma sono psicologicamente precise; e ha fatto bene a riconoscerlo nel commento al romanzo (Firenze 1951, pag. 423, n. 1).

² Il Russo (pag. 69) vede "un riconoscimento manifesto di Dio", fin da quando all'Innominato "pareva sentirlo gridare dentro di sé: lo sono però". A me pare che l'idea di Dio divenga chiara solo dopo le parole del Cardinale.

a un ribaldo che l'aveva servito; non poteva "scompare in faccia a un amico, a un complice secondario"; s'indispettisce subito dopo, di aver dato la sua parola, ma vince l'esitazione in uno sforzo di volontà, e dà "con aria risoluta", o "in fretta", gli ordini opportuni al Nibbio. Gli è che quella tale repugnanza, la quale tornava a farsi sentire, era ancora sul nascere.

Questa condizione di cose avrebbe potuto durare indefinitamente, fino alla morte, senza ch'egli sentisse il bisogno di mutar vita: così come facilmente l'uomo forte e sicuro della sua salute sopporta i piccoli malori, senza chiamare il medico e senza sentire il bisogno di un rimedio qualsiasi. Occorreva che l'Innominato o si preoccupasse fortemente della sua salute spirituale, o che il rimorso divenisse troppo doloroso.

C'è una pagina, quella che comincia: "Invecchiare! morire! e poi?", alla quale il Momigliano ha dato un'importanza eccessiva nel determinare la causa del ravvedimento¹. Certo il pensiero della morte e di Dio, per un credente sarebbe stata la via diritta: bastava pregare e sperare. Ma per l'Innominato, che aveva smarrito la fede, quei pensieri non sono in fondo che dei ragionamenti, naturali in un carattere riflessivo, naturali in un traviato che entrava nella vecchiaia: "la mente combatteva dolorosamente per allontanare il pensiero della morte"; e la legge divina, "quando gli tornava d'improvviso alla mente, la mente, suo malgrado, la concepiva come una cosa che ha il suo adempimento". "La mente", dunque: non a caso il Manzoni ripete la parola; non la coscienza morale. Di tali pensieri certo non si può negare del tutto l'efficacia, nel senso che qualche contributo avranno portato alla resipiscenza. Ma il risultato immediato lo abbiamo già visto: "questa sua nuova inquietudine la copriva e la mascherava e cercava anche di nascondersela a se stesso"; e in quanto a Dio, non solo non era sicuro della sua esistenza, ma non concepiva neanche di potere essere da Lui perdonato.

Gli mancava dunque la fede, gli mancava la speranza. Perchè egli potesse acquistarle, c'era un'altra via, più lunga, più penosa e

¹ Il Momigliano (*L'Innominato*, pag. 23) scrive: "Poi [dopo l'impegno con Don Rodrigo] rimane solo; e allora comincia quella miracolosa rivelazione di un'anima, che è nella nostra letteratura senza un possibile confronto, etc.". Ma ciò non è neanche esatto, giacchè si tratta di riflessioni anteriori all'impegno; peggio è dedurne che "il Manzoni riteneva la conversione una prova della forza divina". Questo del Momigliano è un lavoro "giovanile", del quale (egli dice nel commento, pag. 432, n. 4) "accetta ancora parecchie idee".

anche pericolosa: la via del rimorso, del rimorso che si aggrava fino a diventare insopportabile, e determina una crisi risolutiva, in bene o in male.

*
* *

Il ratto di Lucia è per l'Innominato, come si è visto, un delitto semivolontario, ed appunto per ciò è quello che lo mette sulla buona via. La volontà del male urta contro la coscienza morale un po' incerta, che egli in un primo tempo tenta di far tacere, senza però riuscirci. Il tiranno attendeva la vittima "con un'inquietudine, con una suspension d'animo insolita", "sentiva come un ribrezzo, direi quasi un terrore", e allo spuntar della carrozza "si sentì il cuore batter più forte". Per liberarsi di questa "noia", pensa dapprima di mandare Lucia direttamente a don Rodrigo, prima di vederla; ma subito, per un impulso buono istintivo, respinge quella risoluzione che aveva dell'irreparabile. La carrozza intanto "veniva avanti passo passo, come un tradimento, come un gastigo", e perciò egli pensa di attenuare, come era possibile, la violenza, mandando la vecchia a rilevare Lucia e farle coraggio¹. Altro tentativo di far tacere la coscienza egli fa, quando con meraviglia sente che il Nibbio ha avuto compassione; gli dà allora l'ordine di andare da don Rodrigo, perchè "mandi ... ma subito subito, perchè altrimenti ...": si riprometteva che quando Lucia fosse lontana, quel rimorso cesserebbe. Ma anche stavolta la coscienza si oppone, l'ordine viene subito revocato, e il Nibbio mandato a riposare.

Se non che la compassione del Nibbio, che il padrone dapprima ha quasi schernita, è un germe che dà poi il suo frutto. L'Innominato riflette: quella giovine da cui egli senza conoscerla si sentiva agitare, e che aveva potuto destar compassione nel Nibbio, doveva avere un qualche protettore soprannaturale: "un demonio",... o "un angelo": torna di soppiatto il pensiero della divinità. Ma neanche stavolta esso attacca; e per scacciarlo, risolve che l'indomani si libererà di quella vittima che gli dà tanta noia, e la manderà a don Rodrigo, "e non se ne parli più, e non ci si pensi più": in compenso - magra soddisfazione per la sua coscienza - don Rodrigo dovrà "pagarlo bene questo servizio". Ma non finisce di determi-

¹ Questa intenzione benevola non è dichiarata chiaramente dall'autore, ma non sfugge ai bravi, i quali la intuiscono "dalle parole e dalla voce così straordinariamente raddolcita", della vecchia.

nare tale compenso, che la compassione del Nibbio, come un'idea ricorrente, gli si ripresenta. "Come può aver fatto costei?" E va a vederla, non senza aver sostenuto una breve lotta interna, tra il timore di esserne soggiogato anche lui e il fascino di quella vittima eccezionale.

Queste piccole e continue lotte fra la volontà del male e la coscienza morale agguerriscono la coscienza stessa e rafforzano il rimorso. Cosicchè egli si trova ben preparato alla capitolazione, quando entra nella camera della vecchiaia. Il dialogo con Lucia è di grande efficacia immediata. Lucia "buttata là come un sacco di cenci", il tormento di un'infelice innocente, quel viso giovine e bello "turbato dall'accoramento e dal terrore", quella "voce tremante di paura e pure sicura nell'indignazione disperata"¹, quelle preghiere umili e promettenti² e insieme ammonitrici³, gli fanno una profonda impressione. Lucia difatti, nell'ansia di scoprire l'effetto delle sue parole, intuisce dapprima che quegli "si move a compassione", e poi "vede una cert'aria d'esitazione nel viso e nel contegno del suo tiranno"; onde lo sollecita con parole lusinghiere e insieme sincere: "Vedo che lei ha buon cuore, e che sente pietà di questa povera creatura". Ed egli, quasi senza volere, promette: "Domattina . . . domattina ci rivedremo".

La volontà del male è ormai assai scossa, se non vinta del tutto. Nondimeno siamo ancora in fase di rimorso, non di pentimento. Manca l'umiliazione verso l'offesa e l'aspettazione del perdono; persiste, se anche attenuato, lo stato patologico, implicitamente doloroso, anche perchè la coscienza è oscuramente turbata dagli altri delitti, momentaneamente dimenticati. Certo la compassione è un barlume di contrizione, in quanto inizia l'intenerimento del cuore, ma non più che un barlume; del resto le parole di Lucia non erano state tutte di preghiera, e l'orgoglio di lui aveva reagito con moti di repulsione⁴.

¹ "E perchè mi fa patire le pene dell'inferno? cosa le ho fatto io?"

² "Dio perdona tante cose per un'opera di misericordia!".

³ "Non torna conto a uno che un giorno deve morire di far patir tanto una povera creatura...". "Forse un giorno anche lei...". "Se provasse lei a patir queste pene...!".

⁴ "Dio, Dio, sempre Dio: coloro che non possono difendersi da sè, che non hanno la forza, sempre han questo Dio da mettere in campo, come se gli avessero parlato. Cosa pretendete con codesta vostra parola? di farmi...?"; e stava per dire "paura". Qui il Russo (pag. 99) annota: "Da questo momento la conversione è completa"; ma è un errore: egli stesso, senza volere, lo rico-

Quando dunque l'Innominato è "partito o quasi scappato da Lucia, sempre con quell'immagine viva nella mente, e con quelle parole risonanti all'orecchio", il suo stato d'animo non è semplice: egli sente pietà per la vittima, ma è anche in preda a una viva inquietudine, di cui si ha l'effetto subito dopo. Difatti, giunto in camera sua, si vergogna di avere avuto compassione, e irride a se stesso come aveva fatto col Nibbio, e proprio per la ragione del Nibbio: con la compassione "uno non è più uomo"; si sente per ciò diminuito e reagisce contro questa umiliazione: "Io?... io non son più uomo, io?".

È un piccolo passo indietro nel fatto di Lucia, che però ne determina uno in avanti nel rimorso di tutta la vita passata. L'Innominato infatti vorrebbe riacquistare la sua fermezza, ricordando i delitti compiuti senza pietà, senza quella ormai "molesta pietà"; ma con ciò egli desta in sé "una specie di terrore, una non so qual rabbia di pentimento": espressione efficace, se non tecnicamente precisa, che indica lo stato più che doloroso del rimorso; e se vuole schermirsi da tale dolore, è costretto a tornare all'immagine di Lucia, che adesso gli produce sollievo e lo mette sulla strada del pentimento vero e proprio. "È viva costei - pensava -, è qui; sono a tempo; le posso dire: andate, rallegratevi; posso veder quel viso cambiarsi, le posso anche dire: perdonatemi... Perdonatemi? io domandar perdono? a una donna? io! Ah, eppure! se una parola, una parola tale mi potesse far bene, levarmi d'addosso un po' di questa diavoleria, la direi; eh! sento che la direi. A che cosa son ridotto! Non son più uomo, non son più uomo!... Via! sono sciocchezze che mi son passate per la testa altre volte. Passerà anche questa.

Come si vede, al proposito di umiliarsi dinanzi alla sua vittima,

nosce a pag. 120 (v. la nota seguente). - Quanto alle parole di Lucia, "Dio perdona tante cose...", non si può consentire col Pellizzari (pag. 268), che "ciò che più commuove l'Innominato è appunto quella fanciullesca promessa di bene; ed è per lo meno esagerato dire col Momigliano (*L'Innominato*, pag. 39) che "questa promessa è il canto della conversione e giunge potentissima, etc...". In realtà la reazione immediata a quelle parole è la seguente: "Oh perchè non è figlia d'uno di quei cani che m'hanno bandito! d'uno di quei vili che mi vorrebbero morto! che ora godrei di questo suo strillare; e invece...". È vero che questa riflessione dell'Innominato sembra inopportuna al Momigliano (pag. 69). Anche negli *Sposi promessi* il Conte in camera sua pensa: "Ho dovuto sentire dalla sua bocca di quelle cose che nessun uomo vivente avrebbe ardito dirmi sul volto".

si oppone ormai soltanto l'orgoglio, e neanche con molta forza. Avrebbe superato anche questo - mi si permetta l'ipotesi - se egli avesse avuto sulla coscienza quell'unico delitto; e non avrebbe avuto bisogno neanche di ricorrere a Dio, egli che ancora non lo riconosceva, e gli sarebbe bastato pregare Lucia che lo perdonasse.

" Passerà anche questa. E per farla passare, andò cercando col pensiero qualche cosa importante, qualcheduna di quelle che sollevano occuparlo fortemente, onde applicarvelo tutto; ma non ne trovò nessuna: tutto gli appariva cambiato „. E in questo sforzo di distrarsi, s'ingolfò nel suo passato: le " imprese avviate e non finite „ gli producono " una tristezza, quasi uno spavento dei passi già fatti „, gli destano " memorie intollerabili „; " l'idea di rivedere i suoi malandrini, di trovarsi tra loro, era un nuovo peso, un'idea di schifo e d'impiccio „; al pensiero dell'impegno con don Rodrigo, " non sapeva quasi spiegare a se stesso come ci si fosse indotto „; tutti i suoi delitti passati gli appaiono mostruosi; " l'orrore di questo pensiero . . . crebbe fino alla disperazione „.

È il momento culminante del rimorso, che diventa intollerabile, e, mancando la speranza del perdono, deve sboccare nel suicidio. L'Innominato stacca dalla parete la pistola e sta per uccidersi. Perché non s'uccide? Il grande artista intuì bene che l'Innominato col suo carattere volitivo sì, ma non impulsivo, bensì riflessivo, prima di fare quel passo avrebbe pesato l'insopportabilità del rimorso con le conseguenze a cui il suicidio avrebbe dato luogo. Che cosa avrebbe ottenuto con la morte? vedeva " il suo cadavere in balia del più vile sopravvissuto „, e immaginava anche " la gioia dei suoi nemici „. La suggestione dell'ambiente è sempre viva in lui, anche in quel momento supremo. E d'altra parte, quale sarebbe stata la sua sorte se per caso l'altra vita non fosse un'invenzione dei preti? „.

Intanto le parole di Lucia sulla vita futura e su Dio che perdona per un'opera di misericordia, le quali lì per lì avevano destato un senso di contrarietà, hanno già fatto il loro lavoro interno, hanno scavato in quella coscienza in tumulto; e " tutt'a un tratto gli tornano in mente „, e gli inducono " una lontana speranza „. Lontana, sia pure, ma è speranza di perdono: è un'altro barlume di pentimento. Lucia, in quell'ansia di perdono, gli si trasforma quasi in una divinità che può consolare e perdonare, o, se si vuole, in una intermediaria tra la divinità e il penitente, cioè in fondo in un confessore. Si ascolti: le parole di lei " non gli tornavan già con l'accento d'umile preghiera, con cui erano state proferite, ma con un suono pieno d'autorità „; e lei stessa egli " la vedeva non come la

sua prigioniera, non come una supplichevole, ma in atto di chi dispensa grazie e consolazioni „.

Siamo già all'inizio della contrizione¹: quando il malato sente il bisogno del medico, ha già concepito la speranza di guarire. La speranza del perdono inizia la guarigione dal rimorso, il quale aveva toccato già il vertice della disperazione, e ora si risolve in vero e proprio pentimento; e questo, si badi, oramai non riguarda soltanto l'ultimo delitto, ma tutti quelli già prima commessi. Se non che, attendendo il giorno, per liberare Lucia, continua a riflettere - è la sua natura - e ricasca nei dubbii, "nel vòto penoso dell'avvenire „, perchè ancora la speranza non è sicura, ed egli non si è del tutto liberato dell'orgoglio e delle suggestioni dell'ambiente. A toglierlo da queste incertezze interviene un fatto esterno, lo scampanio a festa, che lo distrae, e lo attira, e lo trascina quasi inconsapevole dinanzi al vero confessore.

Anche qui la risoluzione è preceduta da una riflessione, stavolta benefica: "Tanta festa per un uomo! Tutti premurosi, tutti allegri, per vedere un uomo! „. . . "Cos'ha quell'uomo, per render tanta gente allegra? Qualche segno nell'aria, qualche parola . . . Oh se le avesse per me le parole che possono consolare! „. Egli si risolve ad andare a parlargli: la speranza di esser consolato da Lucia, che era stata come annebbiata dai dubbii posteriori, è ora assorbita dalla speranza di una consolazione più grande e più piena, quale può darla un più qualificato consolatore². Nondimeno va prima a trovar la prigioniera, e visto che dorme, ordina alla vecchia di non disturbarla e di farle poi sapere che egli "farà tutto quello che lei vorrà „.

Ma quando si trova dinanzi a Federico, ha coscienza che il suo orgoglio non è ancora spento: "è straziato da due passioni opposte, quel desiderio e quella speranza confusa di trovare un refrigerio al tormento interno, e dall'altra parte una stizza, una vergogna di venir lì come un pentito, come un sottomesso, come un miserabile, a confessarsi in colpa, a implorare un uomo; e non trovava parole, nè quasi ne cercava „. Ma Federico intuisce quello stato d'animo, e dolcemente, umanamente attrae il perplesso visitatore col suo volto

¹ Non direi, neanche qui, col Russo (pag. 120) che "la conversione è già compiuta „.

² Questa pagina con cui s'inizia il cap. XXII sembra al Momigliano (pag. 59) che abbia "del trito e del fiacco „. Non mi pare.

premuroso e sereno e con la sua umiltà, lo avvince con la sua comprensione e lo commuove fino alle lacrime ¹.

Meraviglioso dialogo questo fra l'Innominato e il Cardinale!, che io non intendo analizzare minutamente ². Mi limito a qualche rilievo. L'Innominato confessa di avere "l'inferno nel cuore", ma dubita ancora dell'esistenza di Dio. Il Cardinale però gli assicura che Dio egli lo ha vicino: "Non ve lo sentite in cuore, che v'opprime, che v'agita, che non vi lascia stare, e nello stesso tempo vi attira?", Ma Dio, l'altro incalza "con un accento disperato, se c'è questo Dio, se è quello che dicono, cosa volete che faccia di me?", Sparito l'orgoglio, rimane l'ultimo residuo, il più grave, dell'indurimento del cuore, la presunzione che non sia possibile il perdono di tanti e sì gravi peccati ³. Egli non ha ancora, non può avere, l'idea dell'infinita misericordia di Dio; il quale, afferma Federico, "vuol farne un segno della sua potenza e della sua bontà, perdonarlo, farlo salvo, e fargli volere e operare cose più grandi nel bene che non abbia fatto nel male". Le parole umili e alte del Cardinale, la sua gioia per la grazia divina di cui è testimone, l'amore intenso che mostra per il suo penitente, e che egli crede riflesso dell'amore di Dio, finiscono di intenerire il cuore dell'Innominato, il quale alla fine "si coprì il viso con le mani, e diede in un dritto pianto, che fu come l'ultima e più chiara risposta".

La contrizione è perfetta, perchè ormai la speranza del perdono, vaga e lontana durante la notte, è divenuta chiara e sicura, senza residui dubbii sulla misericordia di Dio, a cui il peccatore si è umi-

¹ Cfr. *Morale cattolica*: "Questa divina religione di amore e di perdono ha istituito dei conciliatori fra Dio e l'uomo; essa li vuole puri, perchè la loro vita accresca fiducia alle loro parole, perchè il peccatore che si avvicina a loro si senta ritornato nella compagnia dei virtuosi; ma li vuole umili, perchè possano essere puri, perchè il reo possa ricorrere ad essi senza tema di esserne respinto".

² Il Momigliano trova in un punto (pag. 61) "una volgarità", in un altro (pag. 63) "un leggero colorito retorico": cose che io non vedo. Anche il Russo, a proposito di questo dialogo, dice (pag. 124) che il Cardinale è "personaggio per una gran parte oratorio". È un'esagerazione: il Cardinale può parlare alto perchè parla con un alto personaggio; al popolo invece parla "come un curato", "in maniera che tutti intendano", assicura il sarto. Non capisco poi perchè al Russo sembri (pag. 152) "pedestre", la confessione dell'Innominato.

³ Cfr. *Morale cattolica*: "Il reo ode nella sua coscienza quella voce terribile: non sei più innocente; e quell'altra più terribile ancora: non potrai esserlo più".

liato sinceramente¹. Il malato entra in convalescenza: al dolore disperato del rimorso subentra il dolore benefico per le colpe commesse, accompagnato dalla gioia per la salute che si va recuperando. Si ascolti la confessione dell'Innominato: "Dio veramente grande! Dio veramente buono! io mi conosco ora, comprendo chi sono; le mie iniquità mi stanno davanti; ho ribrezzo di me stesso; eppure...! eppure provo un refrigerio, una gioia, sì una gioia, quale non ho provata mai in tutta questa mia orribile vita!,,.

E la salute sarà recuperata del tutto con la nuova vita di espiazione e di riparazione, che l'Innominato ormai intraprenderà con la sua energia volitiva, e senza più tentennare. Non si vergognerà di apparire umile e compunto dinanzi al clero e alla folla, e non avrà soggezione dei bravi, e dimenticherà del tutto don Rodrigo, e libererà Lucia chiedendole perdono, e farà per il resto della sua vita tutto il bene possibile a chi aveva e a chi non aveva ricevuto male, con l'unico scopo di rendersi sempre più degno del perdono, che ormai attende con la sicurezza di chi si sente riconciliato definitivamente con Dio.

*
* *

Si può dubitare della coerenza psicologica di questo processo evolutivo, che io mi sono ingegnato di delineare? ². Ma questa stessa compiutezza psicologica, oltre a mettere in luce la bellezza della creazione, attesta la piena consapevolezza del Manzoni nel ritenere sufficiente la spiegazione umana della straordinaria conversione ³. Il lettore comune - dico un lettore attento e di gusto - non si accorge neanche che la crisi si svolge in poche ore; e del resto non può non rilevare che i precedenti della crisi stessa sono remoti: egli si appaga pienamente nel godimento artistico, e non sente neanche il bisogno di domandarsi se in questo ravvedimento ci sia o non ci sia del miracoloso, lasciando la ricerca ai critici di professione. I quali però, come s'è visto, hanno posto il quesito sul miracolo, e

¹ Il Pellizzari scrive (pag. 324): "Fino all'istante in cui il pianto sgorga dagli occhi suoi come un lavacro lustrale, egli è un pentito, ma non è un convertito; è un uomo divenuto onesto o sulla via d'esser tale, ma non è un cristiano: alla pienezza della conversione è argomento soltanto la fede,,. Distinzione oziosa: il pentimento dell'Innominato è fondato sulla speranza del perdono e sulla fede in Dio, il quale solo può perdonargli i suoi gravi peccati.

² Il Pellizzari (pag. 309) vede qua e là "dell'irrazionale e dell'arbitrario,, che però, secondo lui, non nuoce alla coerenza artistica.

³ Cfr. D' Ovidio, op. cit., pag. 197.

lo hanno variamente risolto; e poichè esso non mi pare "privo di senso", come sembrava al Croce¹, esaminiamolo rapidamente.

Rileviamo anzitutto col D' Ovidio² che il miracolo vero e proprio è escluso dallo stesso Manzoni. Quando il sarto del villaggio, nel congratularsi con Lucia, magnifica il miracolo della conversione dell'Innominato e della liberazione di lei, il Manzoni annota: "Nè si creda che fosse lui il solo a qualificar così [come miracolo] quell'avvenimento: per tutto il paese e per tutti i contorni non se ne parlò con altri termini, fin che ce ne rimase la memoria. E, a dir la verità, con le frange che vi s'attaccarono, non gli poteva convenire altro nome". Ma non tutti i critici si sono arresi a questo rilievo, che parrebbe esauriente, osservando che il miracolo va bene inteso, e che il Manzoni non poteva avere idee diverse da quelle del Cardinale, il quale anche lui riconosce il miracolo; e che certe coincidenze tra le preghiere di Lucia e i pensieri dell'Innominato non possono esser casuali; e che lo stesso Manzoni ebbe a dichiarar miracolosa la conversione propria; e così via.

Vediamo un po'. Meglio che ricorrere alle idee del Cardinale, noi dobbiamo ricercare l'intenzione del Manzoni autore³, il quale a un certo punto dice - e questo è pensiero suo - che "Lucia si rivolse a Colui che tiene in mano il cuore degli uomini, e può, quando voglia, intenerire i più duri".⁴ A questo passo, che accenna a una mera possibilità d'intervento divino, fa riscontro quest'altro della *Morale cattolica*, che mostra in atto l'azione di Dio nell'intenerire i cuori: "L'effetto naturale del peccato è l'indurimento del cuore; il ritorno a Dio è un dono singolare della sua misericordia; il di-

¹ *La critica*, XII, 237. Che il miracolo sia una dottrina e l'arte fuori di ogni dottrina, come dice il Croce, è esatto in teoria; ma dà per dimostrato che ogni opera d'arte sia del tutto fuori della dottrina, mentre in qualche caso si può sentire il bisogno di questa dimostrazione; e allora la ricerca della dottrina - che è legittima per se stessa, come ricerca storica - potrebbe avere valore estetico, in quanto contribuirebbe a scoprire un difetto artistico, ove la dottrina turbasse l'arte.

² Op. cit., pag. 194.

³ Il Tamassia (op. cit., pag. 90) rileva che il Manzoni, facendo che l'Innominato si presenti spontaneamente al Cardinale, seguì il Ripamonti, e non seguì invece il Rivola, il quale "attribuendo l'iniziativa al cardinale, faceva risaltare il fatto come qualcosa di miracoloso", anche per ciò il miracolo sarebbe escluso dall'intenzione del Manzoni.

⁴ Che la frase sia intenzionale, risulta dal raffronto col corrispondente passo degli *Sposi promessi*, ove è detto che Lucia "si rivolse a Dio, da cui tutto sperava".

sprezzo della sua chiamata lo rende sempre più difficile „. Si può dunque dedurre che se il Manzoni ammette in generale l'azione di Dio nei ravvedimenti, non può non ammetterla in quello dell'Innominato.

Ma se ha escluso il miracolo, non c'è contraddizione? Non c'è contraddizione: giacchè sono due interventi diversi, uno eccezionale o miracoloso, l'altro normale, non miracoloso. Col primo Dio sospende le leggi della natura¹, e trattandosi di fatti umani, sospenderebbe il libero arbitrio; e questo è il miracolo che il Manzoni esclude. In altri termini, Dio onnipotente, in teoria potrebbe anche trasformare di sua volontà uno scellerato in santo; ma non lo fa, perchè il peccatore non ne avrebbe merito e non potrebbe averne premio. Con l'altro intervento, che intenerisce il cuore o chiama a sè, Dio mette sulla buona via il peccatore, ma lo lascia libero di seguirla o non seguirla: difatti è previsto anche "il disprezzo della sua chiamata „.

Ora, che cosa intende dire il Manzoni con le sue espressioni? che cosa ha fatto insomma Dio quando "ha toccato il cuore „ dell'Innominato e ha "chiamato a sè „ il peccatore? Lo spiega il cardinale all'Innominato stesso, quando gli rivela la presenza di Dio: "Non ve lo sentite in cuore, che v'opprime, che v'agita, che non vi lascia stare, e nello stesso tempo v'attira, vi fa presentire una speranza di quiete, di consolazione? „. Evidentemente Dio gli ha acuito il rimorso, ridestandogli la coscienza morale, e nello stesso tempo gli ha ispirato la speranza del perdono, quella che trasforma il rimorso in contrizione e salva dalla disperazione. Ma è chiaro che, come il peccatore è stato libero nel peccato, libero è rimasto nel reagire al rimorso e nell'ascoltare la voce di Dio che lo chiamava. Era stata forse voce di Dio anche quella di Lucia², ma egli non l'aveva subito ascoltata; e solo più tardi, quando le stesse parole gli tornano a mente, le medita e ne sente l'efficacia, generatrice di speranza; pure anche questa volta, che è l'ultima, l'Innominato devia, perchè è ancora realmente libero, e liberamente poi si pente ascoltando le parole del Cardinale; il quale fra l'altro lo invita a

¹ Per S. Tommaso il miracolo è "effectus qui divinitus fit praeter ordinem communiter servatum „, o altrimenti "praeter ordinem totius naturae creatae „.

² L'Innominato riassume la sua notte insonne confessando "la smania che quell'implorare [di Lucia] aveva messa addosso a lui „. Più in là Federico ammette che Dio "s'era servito di Lucia per una grand'opera „.

implorare Dio e a condannare la vita passata, facendo così dipendere sempre dal penitente la risoluzione ¹.

Dopo tutto ciò, non soltanto è indifferente per noi, come per il Manzoni, l'opinione dei contemporanei, che avevano considerato miracoloso l'avvenimento; è indifferente anche l'opinione che ne ebbe lo stesso Cardinale. Ma è possibile che il Manzoni avesse un'opinione diversa dal Cardinale? È possibile, anzi nell'arte è normale, che un personaggio obiettivamente rappresentato possa avere idee diverse dall'autore. Ma se ben si riflette, non è il caso nostro. Rileggiamo l'esclamazione di Federico alla vista del peccatore piangente di contrizione: "Dio grande e buono! che ho mai fatto io, servo inutile, pastore sonnolento, perchè Voi mi chiamaste a questo convito di grazia, perchè mi faceste degno d'assistere a un sì giocondo prodigio?„ Per intendere il contenuto di questa grazia e di questo prodigio, dobbiamo ricordare le parole che poco dopo rivolge all'Innominato lo stesso Cardinale: "Dio ha operato in voi il prodigio della misericordia „; quelle dell'Innominato ai bravi: "Dio misericordioso m'ha chiamato a mutar vita „; e infine quelle dello stesso Manzoni nella *Morale cattolica*: "Il confessore venera nel ravveduto la grazia di Colui che richiama a sè „. Da questi passi risulta che il prodigio è prodigio di misericordia, e che la grazia e la misericordia consistono precisamente nel richiamare il peccatore, vale a dire, come abbiamo visto, nel provocare la sua contrizione, non già nel crearla per miracolo. Perchè poi ciò sia un prodigio per Federico, non è difficile capire: si trattava di un peccatore straordinario, che pareva tanto lontano da Dio e che pure a Dio doveva esser caro, se inaspettatamente per gli uomini, Dio che "sa fare egli solo le meraviglie „, lo aveva chiamato a sè. Ecco che così coincidono le opinioni del Cardinale e dell'Innominato, del Manzoni artista e del Manzoni teorico della *Morale cattolica*.

Nè è esatto dire che il Manzoni considerasse miracolosa in senso stretto la conversione propria. Se risponde a verità quanto in proposito rivelò il figliastro Stefano Stampa, il Manzoni avrebbe detto: "È stata la grazia di Dio „ ². Siamo sempre lì: era naturale che egli nella sua umiltà riconoscesse l'aiuto divino, ma non poteva togliere

¹ "La consolazione sarà piena, immensa, subito che voi lo riconosciate, lo confessate, l'implorate „. "Quando voi stesso sorgereste a condannare la vostra vita, ad accusar voi stesso, allora Dio sarà glorificato „.

² S[tefano] S[tampa], *Alessandro Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici*, Milano 1885, I, 31. Secondo il Momigliano (*Alessandro Manzoni*, Milano-Mes-

a se stesso il merito di averlo accolto e secondato: così come s'è visto che avviene dell'Innominato.

*
* *

Facciamo ora un'ultimo quesito. Quando abbiamo dimostrato che il Manzoni nella conversione dell'Innominato ammette l'intervento di Dio, sia pure nei limiti segnati, non abbiamo implicitamente riconosciuto una lacuna nello svolgimento umano del ravvedimento, la quale appunto viene colmata dall'azione divina? ¹. In altri termini, non abbiamo così ammessa un'incoerenza psicologica, e quindi un difetto nell'arte del Manzoni? ². Sicuramente no. Perchè il Manzoni autore non dice mai di quali mezzi, esterni e sensibili, Dio si sia servito per toccare il cuore dell'Innominato e per chiamarlo a sè. Egli per conto suo crede in questo intervento, ma lascia che il lettore ci creda o non ci creda, e che, se vuole, identifichi da sè l'azione divina. Il Manzoni sa bene che Dio parla e agisce in mille modi, per chi voglia riconoscerlo e ascoltarlo: parla con le parole degli uomini (Lucia, il Cardinale); mette innanzi dei buoni esempi, suggestivi di buoni pensieri ³; fa coincidere delle circostanze, che sembrano fortuite e sono provvidenziali ⁴; parla con gli spettacoli natu-

sina 1952, pag. 17) le parole dette dal Manzoni allo Stampa sarebbero queste: "Se un'anima torna verso Dio, è ben naturale che ne senta dentro di sè la voce che la chiama". Il Momigliano non dice donde ha tratto la citazione.

¹ Questo significato potrebbe avere quel tanto d'irrazionale e d'arbitrario che il Pellizzari pretende di vedere nell'evoluzione psicologica dell'Innominato.

² Il Momigliano (*L'Innominato*, pag. 39) si domanda: "Come poteva Lucia conoscere lo stato d'animo dell'Innominato? Eppure la sua esclamazione è piena della coscienza di quello stato"; e gli pare che "all'arte giovi quest'incoerenza psicologica". Ma Lucia reagisce all'Innominato press'a poco come ha fatto coi bravi: se non con le stesse parole, con argomenti simili, preghiere, ammonimenti, promesse: intuendo facilmente che essi tutti un giorno avrebbero avuto bisogno della misericordia divina. Non c'è incoerenza psicologica; la quale, in ogni caso, non potrebbe giovare all'arte. Meglio, se mai, il Pellizzari (pag. 268): "c'è un po' di fanciullesco nel rammentare, sia pur velatamente, a un uomo come quello, i suoi peccati proprio nell'istante che gli si chiede una grazia, e soprattutto nell'offrirgli quasi il perdono del Signore in cambio della buona azione che farà".

³ "Compassione al Nibbio! Come può aver fatto costei?... Voglio vederla...". "Che allegria c'è? cos'hanno di bello tutti costoro?...". "Oh se le avesse per me le parole che possono consolare! se...! Perchè non vado anch'io?".

⁴ "Ed ecco, appunto sull'albeggiare, pochi momenti dopo che Lucia s'era addormentata, ecco che [l'Inn.] stando così immoto a sedere, senti arrivarsi al-

rali (il tramonto, la luna, l'alba)¹; ma Dio parla agli uomini soprattutto per mezzo della loro coscienza²; e tutti i piccoli e continui progressi che fa la coscienza morale dell' Innominato possono essere considerati come effetto della voce di Dio, sempre più chiara, sempre più ascoltata.

Il Manzoni non identifica l'intervento divino e non lo addita al lettore, perchè questo non è compito suo. Ogni credente che voglia, può riconoscere la voce di Dio in più di un luogo dell'episodio, e vedere l'azione della Provvidenza in ogni circostanza favorevole alla soluzione di quella crisi; il critico sottile può rilevare la coincidenza fra le parole e gli atti di Lucia e i pensieri dell' Innominato, e vedervi il riflesso della volontà divina³; perfino lo studioso di giansenismo può riconoscervi una grazia speciale per un predestinato alla salvezza⁴. Il lettore comune fa a meno di

l'orecchio come un'onda di suono non bene espresso, ma che pure aveva non so che d'allegro „. Si può forse riconoscere qui l'intervento divino sotto il concetto di Provvidenza, regolatrice delle circostanze in cui avvengono i fatti umani onde si attui la giustizia nel mondo. Ma nell'episodio non si parla mai di Provvidenza; ci pensa bensì Lucia, quando è in casa del sarto, ma la sua è un'immaginazione („ le parve „, „ s'andava figurando „) contro la realtà. In ogni caso anche l'intervento della Provvidenza rientrerebbe tra quelli che non toccano la libertà umana ed escludono il miracolo. Il Momigliano invece afferma (*A. Manzoni*, pag. 224) che „ gli avvenimenti dei *Promessi Sposi* ... non sono regolati dalla volontà troppo semplice e dissennata dell'uomo „, bensì dalla Provvidenza; ma io non vedo come ciò possa conciliarsi con la dottrina cattolica del libero arbitrio.

¹ „ Alzò gli occhi al sole, che in quel momento si nascondeva dietro la montagna; poi guardò le nuvole sparse al di sopra, che di brune si fecero, quasi a un tratto, di fuoco „ ... „ Rimase solo, ritto, con le braccia incrociate sul petto, e con lo sguardo immobile sur una parte del pavimento, dove il raggio della luna, entrando da una finestra alta, disegnava un quadrato di luce pallida, tagliata a scacchi dalle grosse inferriate, e intagliata più minutamente dai piccoli compartimenti delle vetriate „ ... „ Corse ad aprire una finestra e guardò. Le montagne eran mezze velate di nebbia; il cielo, piuttosto che nuvoloso, era tutto una nuvola cenerognola; ma il chiarore andava a poco a poco crescendo „. Questi tre passi, che mancano negli *Sposi promessi*, hanno, a quanto pare, uno scopo meditato. Bene il Russo (pag. 85): „ Il paesaggio manzoniano ha sempre un suo respiro religioso „.

² È noto che ci son dei filosofi per i quali Dio si manifesta nella coscienza morale, ed altri che addirittura identificano Dio con la coscienza stessa.

³ Il Russo (pag. 79 e 104) nega tale coincidenza; ma questo è un po' troppo.

⁴ Il Pellizzari nel citato suo volume si sforzò di dimostrare che il miracolo, quale fu concepito dal Manzoni nella conversione dell' Innominato, corrisponde alle idee degli ambienti giansenisti in cui avvenne la conversione del Manzoni

tutto ciò. Tutti però sono allo stesso modo in grado di ammirare l'arte, la creazione perfetta di un grande personaggio, il meraviglioso processo psicologico di quella conversione. Gli è che l'intendimento precipuo del Manzoni in questo episodio, come in genere nel romanzo, non è già religioso, ma artistico¹; il suo contenuto profondo è l'aspirazione alla giustizia, che si attua in terra prima che in cielo; il suo linguaggio è semplice ed alto, direi universale, come il contenuto che esprime, ed è destinato a lettori di qualunque credenza, a cui soprattutto stia a cuore la bellezza morale dell'arte.

SALVATORE SANTANGELO

stesso. Ma egli non si curò di controllare la sua affermazione con quanto sta scritto nella *Morale cattolica* sulla penitenza, ove la teoria giansenista della grazia e della predestinazione — già condannata dalla Chiesa cattolica — non appare per nulla; anzi vi si ammette che il peccatore possa disprezzare la chiamata di Dio. Perchè insomma il Manzoni non fu un giansenista (lo afferma anche il figliastro, op. cit., II, 63), e degli amici giansenisti ammirava solo e seguiva la rigida severità dei costumi. Del resto il Pellizzari sa bene (pag. 594) che per i giansenisti la grazia eccezionale non escludeva del tutto il libero arbitrio.

¹ Il Mazzoni (*Ottocento*, I, 295) ricorda opportunamente la lettera che il Manzoni scrisse nel 1832 al marchese De Montgrand di Marsiglia, traduttore dei *Promessi sposi*, il quale esaltava il romanzo per lo scopo religioso che ci vedeva. "Je vois bien, rispose il Manzoni, que ce qui a gagné votre indulgence à l'ouvrage, ce fut les intentions chrétiennes qui, je ne dirai pas l'ont inspiré, mais y ont pris place; car travaillant en effet pour seconder son goût et avec quelqu'autre but tout aussi ordinaire et plus petit encore [di farsi onore?], l'auteur a trouvé commode et même consolant pour la conscience, de rendre par occasion quelque hommage à la vérité. Ç'a été à peu près comme un bal pour les pauvres." (*Epistolario* di A. M., ed G. Sforza, Milano 1882, I, 432). Questa lettera dovrebbe esser meditata da chi nei *Promessi sposi* volesse vedere il troppo e il vano.

IL PROBLEMA DEL SENTIMENTO NELL' ESTETICA ROMANTICA E POSITIVISTICA

I. — IL SENTIMENTO NELL'ESTETICA ROMANTICA.

Il Kant stimò necessaria la trattazione del problema estetico, e la sua critica del giudizio aggiunge una terza facoltà, il sentimento, alle due precedenti, cioè all'intelletto e alla volontà. In tal modo, tra il mondo fenomenico della necessità e quello noumenico della libertà e della legge morale, si pone il mondo della valutazione estetica, cioè dello schietto e puro sentire, del giudizio riflettente. Quest'ultimo si distingue dal giudizio determinante della ragion pura (che conosce il fenomeno mediante le leggi dell'intelletto), perché ha come sua legge e forma la propria trascendentalità soggettiva; non dunque, i concetti puri dell'intelletto, e nemmeno i fenomeni naturali. Quello estetico o il sentimento è un sentire puro, formale, soggettività priva di contenuto fenomenico e noumenico. Il giudizio riflettente o sentimento non ha natura intellettiva, né morale, né edonistica; la sua forma è la trascendentalità del soggetto giudicante. Principio trascendentale a priori del giudizio riflettente è la finalità pura; il sentimento infatti, è pura forma senza contenuto reale. Il puro sentire, cioè il bello, è aconcettuale e disinteressato, perché non appartenente alla teoresi né alla prassi. Il sentimento, pur nella sua soggettività, è universale, e questa universalità esso acquista per la sua natura trascendentale. L'estetico ha carattere di necessità perché giudicante secondo la finalità conforme alla sua trascendentalità formale, ed è, nello stesso tempo, afinale, perché non giudica secondo l'obiettività dell'opera. Quest'ultima caratteristica (afinalità) lo rende apriori e disinteressato. Il sentimento, mancando di interesse conoscitivo o pratico, è autonomo, è finale in sé stesso, nella sua pura forma senza contenuto. Il puro sentire giudica l'oggetto conosciuto mediante la propria trascendentalità formale e concede di godere la bellezza dell'opera d'arte e di provare per essa piacere o dispiacere.

Kant sostiene l'impossibilità di una dimostrazione del sentimento. Gli stati d'animo, afferma il filosofo di Königsberg, sono mutevolissimi e, nella loro natura organica, riguardano la scienza empirica. Nella speculazione possiamo e dobbiamo osservare il sentimento tipicamente nella sua natura teorica, vale a dire valutare l'apriorità formale, soggettiva e trascendentale che lo rende atto a giudicare la bellezza secondo il suo modo di sentire l'opera d'arte.

Kant attua una distinzione tra bello e sublime; nel primo regna un'armonica unità tra sensibile e sovrasensibile; nel secondo assistiamo al trionfo del sovrasensibile. Nel sublime si rivela l'infinito nel finito. Un sentimento di umiliazione e di gioia colpisce il nostro stato d'animo alla vista della smisurata forza del sublime dinamico o della incommensurabile grandezza del sublime matematico. Facoltà creatrice dell'arte è il genio; il vero artista opera come la natura, senza fine, naturalmente e con ingenuità, con necessità e intelligenza; non riflette, non opera concettualmente. L'opera d'arte per essere bella, non deve rivelare il processo formativo, né deve palesare intenzionalità alcuna. L'arte è un dono di natura; artista si nasce e non si diventa. Non è lo studio né la volontà che creano il genio. È assurdo domandare al creatore d'arte il perché della sua opera: essa sorge in lui spontaneamente e necessariamente. Il sentimento, o coscienza estetica, dona la catarsi contemplativa, perché ateoretica e libera dalla prassi e amorale, è indice della autonomia della sfera estetica che è sufficiente a sé stessa.

La critica del giudizio rappresenta un caposaldo di indiscutibile valore nella storia del pensiero estetico. Il motivo immortale propugnato da Emanuel Kant sta nella esigenza di una trattazione critica del problema del sentimento in filosofia, che non è rinnegamento della sua natura organica, oggetto di altra scienza. È, altresì, di sommo interesse l'esplicazione della formalità e trascendentalità del sentimento, valutato nella sua natura spirituale, universale e soggettiva. Non è da misconoscere l'affermazione kantiana della indimostrabilità della natura intima del sentimento.

Il Kant lasciò in retaggio ai continuatori la cognizione dell'arte come creazione della facoltà della fantasia, ma i post-kantiani si allontanarono dalle basi critiche del Maestro e dalla posizione trascendentale pervennero ad una posizione metafisica; e il sentimento fu posto all'apice della facoltà fantastica, che sovrasta alle altre. L'autonomia dell'estetico kantiano divenne arbitrio; l'universalità dialettica si convertì in un panteismo cosmico sentimentale; il concetto della formalità si trascurò sino all'annullamento; il carattere

necessario del sentimento divenne assoluto predominio sulle altre sfere che ad esso furono sottoposte.

Nella storia del pensiero la critica del giudizio pone una barriera al passato e schiude la speculazione idealistica. Federico Schiller rappresenta l'inquietudine post kantiana anelante a trovare una armonica sintesi tra spirito e materia e, in pari tempo, l'autonomia e il predominio del sentimento sul pensiero, elidendo il conflitto tra i due termini. È questo il dilemma del pensiero schilleriano. L'estetica è posta dallo Schiller nella sfera del giuoco, inteso come libertà, e l'arte è definita attività sentimentale. La prudenza suggerisce al poeta filosofo di sospettare del sentimento e di riprenderlo ogni qualvolta questo è in procinto di degenerare nel fantastico sogno. Idealizzare senza sognare è l'ammonimento. La riflessione impedisce al sentimento di perdersi nella illusorietà dell'immaginazione fantastica. Questa prudenza dello Schiller lo fa apparire uno spirito alieno dagli eccessi romantici. Lo Schiller avverte l'esigenza di una unificazione e postula, come fine dell'arte, il raggiungimento dell'unità fondente sentimento e pensiero e idealizzante anche la materia. Il poeta ingenuo esprime la primitiva idealità e sensibilità naturale; il sentimentale spazia nell'infinito e mira a ricostruire, mercé il sentimento, la perduta originaria unità della natura e della sua essenza ideale. La cognizione dell'arte rifugge egregiamente da atteggiamenti metafisici.

Giovanni Amedeo Fichte svolse le sue idee estetiche in una lettera polemica indirizzata allo Schiller e nello scritto "Sulla forma e la lettera in filosofia". Il Fichte sostiene l'innatività del genio artistico. L'opera d'arte è animata dalla spiritualità, è questa la forza che rapisce gli spettatori, perché è l'espressione dei sentimenti cosmici che dominano il creatore nell'estasi ispirativa. In questo momento di divina ebbrezza ispirativa, l'artista sacrifica la sua individualità al sentimento universo, in lui sono i più nobili palpiti della psiche dell'umanità.

L'universalità formale e trascendentale del sentimento kantiano si è mutata, in Fichte, in cosmicità. Le kantiane facoltà diventano istinti, in Fichte; anche egli, come il Maestro, sostiene l'afinalità dell'arte e l'impossibilità teorica di una specificazione del sentimento; perché disperato compito sarebbe quello di svelare scientificamente l'intimo mondo spirituale che vive e si travaglia nella coscienza dell'artista. Il Fichte afferma il primato dell'istinto estetico cui spetta di elevare l'intero spirito (intelletto, volontà, cuore). Il sentimento, per la sua cosmicità, eleva al sovrasensibile.

Giorgio Hegel attribuisce allo spirito una vita dialettica. L'arte

è la tesi, prima forma soggettiva dello Spirito Assoluto, è l'espressione sensibile dell' Idea. Come incarnazione del Vero, che è il Bello, cioè del pensiero concreto, l'arte esige la riflessione e il soffocamento degli stati d'animo, perché individuali e caduchi. Nell'estetica hegeliana, il problema del sentimento si annulla; nell'odissea dello Spirito il sentimento non trova posto, è relegato nella preistoria dello Spirito. Lo stato d'animo singolo è giudicato sensualità, individualità empirica, meschina contingenza. E l'arte hegeliana vive fredda, apatica, priva di ogni vivificatore soffio sentimentale.

Giorgio Hegel, contro il pericolo dei patemi d'animo, ammonisce severamente di non lasciarsi ingannare dal fascino di nobili sentimenti, perché questi rinchiodano nella prigione dell'empiria e dell'individualità adialettica; ed afferma la necessità, per l'artista, di vincere ed estrarne i propri sentimenti, per poterli obiettivare, tramutandoli in idee.

L'estetica hegeliana consegue una fredda serenità olimpica, l'insensibilità dell'arte. Nel Panlogismo hegeliano trova morte non soltanto il sentimento, ma anche l'arte. L'arte, per vivere, deve sparire nella sintesi autocosciente dello spirito, ed in questo essa non è, ma è stata, vive come passato. In tal modo due illustri cadaveri rendono lugubre l'atmosfera dell'estetica hegeliana. Non è presente in Hegel il dilemma dello Schiller, né l'esigenza critica kantiana.

Arturo Schopenhauer, nel suo pessimismo irrazionalistico, presenta una conversione del noumeno kantiano nella malvagia e stupida Volontà. Stupidità che non ne impedisce l'onnipotenza. Lo Schopenhauer assegna all'arte una funzione catartica, come liberazione momentanea dal dolore cosmico. L'intuizione estetica ha carattere mistico e metafisico; essa ci rende soggetti puri di conoscenza, nolenti e felici nella contemplazione delle noumeniche idee, obiettivazioni immediate della volontà. Cessata la contemplazione estetica, l'uomo ricade nella disperazione e nella schiavitù. L'arte è un sogno che ci fa dimenticare l'angoscia.

Lo Schopenhauer distingue tra sentimento della vita e sentimento estetico: il primo è apportatore di inesauribile infelicità, è il tranello mediante il quale la volontà ci fa amare la sensibilità, per farci cercare ciò che dovremmo odiare, è l'abisso per cui noi stupidamente palpitiamo, avvinti negli illusori tentacoli della Volontà che ha così agio di torturarci maggiormente. Il sentimento dell'arte, invece, dipende dal piacere estetico che è gioia provata per la conoscenza pura, è rasserenante e catartico, è uno stato d'animo liberatore dall'angoscia mondana, è un'oasi di pace.

In questa teoria si nota il carattere metafisico e trasumanato

dell'estetica, attributo di puri veggenti, morti alla vita, dimentichi della propria personalità, libratì in un sovrumano miraggio. Così sublimato, il sentimento estetico, diventa sovrasensibile. Il sentimento dell'arte è una fuga dalla vita

Lo Schopenauer distingue tra bello e sublime: il primo si realizza quando la bellezza dell'oggetto impegna a nostra insaputa la Volontà; il secondo si afferma quando il soggetto impegna consapevolmente una lotta di redenzione dai tentacoli della volontà. Bello e sublime si distinguono nettamente dai pseudo sentimenti della vita pratica che sono causa di disperazione. Il bello e il sublime comunicano la pura emozione dell'artista.

*
* *

Con l'idealismo assoluto di Federico Schelling l'estetica è posta al culmine della speculazione: sovrasta alla filosofia e la conclude. L'arte, metafisicamente considerata, diviene l'organo supremo dell'Assoluto, Identità indifferenziata di Natura e Spirito; in essa e per essa si realizza l'autocoscienza dell'Io creatore. L'arte opera la conciliazione tra conscio e inconscio. Questa autocoscienza non è, ma deve divenire; essa è vivente al disopra della nostra interiorità cosciente e realizzantesi nell'Assoluto.

Nell'estetica dello Schelling, la poesia è la fusione dell'ingenuo e del sentimentale, rappresenta l'universale nel particolare e viceversa. Il bello rappresenta il finito nell'infinito. Il sublime rappresenta l'infinito nel finito. L'artista deve vincere la lotta che in lui si agita tra incoscio e conscio e, mediante questa lotta, superare la tempesta passionale, attuando così nell'espressione dei propri stati d'animo la spiritualizzazione della natura e l'incarnazione dello spirito. L'estetico schellinghiano è superiore al sentimento sensibile, perché è la catarsi, la spiritualizzazione di questo: è un supremo sentimento d'amore trionfante sulla sensibilità immediata, è la vittoria sul dolore sofferto.

La superiorità dell'arte è svolta fino ad assurde conseguenze nell'estetica di Federico Novalis, il quale sostituisce la poesia alla filosofia e trova la verità nella poeticità. Una completa acrisia asistemica domina nell'idealismo magico che alla realtà sostituisce il crepuscolo del sogno e alla fantasia assegna illimitati poteri. Più che una filosofia, la teoria novalisiana è una rapsodia di motivi fantastici. Il sentimento, arma del poeta mago, raggiunge il suo acmé. L'artista crea magicamente una nuova realtà ed a questa dona una ineffabile

vita sentimentale. La cosmicità del sentimento ha carattere pampsichistico (infatti anche la natura è concepita umoristica e fantastica). L'incanto del sentimento non conosce limiti nel suo svolgimento; di esso è intessuta la trama dell'arte, esso rappresenta il dramma soggettivo e cosmico del creatore. L'ultraromanticismo del Novalis afferma la sublimità magica del sentimento. Nell'idealismo magico la filosofia diventa lirismo incantato ed incantatore.

Federico Schlegel assegna al sentimento una massima potenza, esplicantesi soprattutto nell'ironia e nell'umorismo. L'arte è un'attività fantastica vibrante all'infinito lo stato d'animo, stimolo e contenuto dell'opera. Ma la metà dell'infinito non è mai raggiunta, e l'arte romantica vive in un continuo divenire. Il sentimento, anch'esso infinito, non si placa in una metà, perché ogni limite crolla sotto il sorriso dell'ironia. L'artista è il padrone del mondo, la sua ironia può annullare anche l'Universo.

Con Federico Schlegel uno scenario mitico si instaura nel mondo dell'arte; domina l'arbitrio fantastico. La fantasia diventa una fucina di illusioni: essa lancia all'infinito il sentimento, eppure questo traguardo dell'infinito non è mai raggiunto né raggiungibile. Se Federico Schlegel deriva l'ironia dall'arte attività della fantasia protesa all'infinito, il fratello suo Augusto Guglielmo da questa aspirazione trae il sentimento di malinconia. L'agognata metà è irraggiungibile totalmente. E di ciò l'artista soffre; il pessimismo corona la sua opera. Questa caccia ai sogni della fantasia è indice dell'espansività dello spirito che soffre di ogni limite. Nell'infinito è la libertà.

Contrariamente al classicismo, il romanticismo annullò l'esigenza del limite ed aspirò all'illimitato. Colmare l'abisso tra spirito e natura, infinito e finito, questo è il problema romantico. Schlegel afferma che l'artista vorrebbe esprimere le sue ineffabili intuizioni nella sensibilità e, in pari tempo, purificare col sentimento l'immagine sensibile. Rimane insuperata la inadeguatezza della immagine sensibile alla quale spetta il compito di rappresentare simbolicamente l'infinito. L'intuizione fantastica intuisce ed esprime i sentimenti, li contempla e li rappresenta superando la loro immediatezza, ma non riflette, non conosce intellettualmente.

Richter afferma che la riflessione supera, contemplandoli, i moti psichici, li vede e li esprime, ma senza saper di vedere, incosciamente. Nel Richter l'attività elaboratrice dell'arte è un automatismo illogico, un istinto incoscio. Il Richter afferma che la riflessione non è autoconsapevole, né ci rende tali; l'autocoscienza è stimata un paradosso, perché soltanto il creatore di sé stesso può conoscere sé

medesimo. La riflessione guida il genio artistico ad un mondo extra-sensibile, il sentimento corre all' infinito.

Federico Schleiermacher umanizza l'arte e interiorizza la liricità all' individuo. La soggettività kantiana è arricchita dal pathos romantico.

I sentimenti della vita sono dallo Schleiermacher identificati con la loro espressione immediata. Nell'arte interviene un momento riflessivo, una consapevolezza spirituale che placa, nella contemplazione, il sentimento e lo esprime. Così il carattere che distingue l'estetico è la mediazione e questa genera la catarsi; l'esteriorizzazione dell'arte è mera tecnica, l'ispirazione può paragonarsi al sogno per il tumultuoso dilagare della passione. Sopraggiunta l'elaborazione estetica, il sogno svanisce, le emozioni sensibili sono riprese e purificate.

L'aspirazione all' infinito, eliminata dallo Schleiermacher, è ripresa da Carlo Guglielmo Solger: egli richiede l'infinità anche al soggetto dell'arte. L'arte dissolve, conservandola, l'apparenza; i limiti e le possibilità non conoscono arresto; nel bello la distinzione tra universale e individuale è dissolta. L'ironia umoristica di Federico Schlegel, nel Solger, diventa ironia tragica. Ironia tragica: riflette nella sua essenza la potenza e la disperazione del sentimento romantico, gioia e dolore esprimenti le illusioni e i tormenti di un'anima che avverte la creatività dello spirito e ne vive l'interiore travaglio. Lo stato d'animo dell'arte è l'ironia, coscienza del contrasto tra il finito che dilegua e l'idea dell' infinito che nell'opera vive. In questa sparizione del finito nell' infinito sta la tragedia della bellezza. Gli Schlegel, Novalis, Richter, Solger, affermarono la ineffabilità del sentimento estetico.

*
**

Il movimento romantico deve essere apprezzato per la sua reazione alla fredda ed apatica ragione dell' Illuminismo, e, inoltre, come un superamento dell' immediatezza passionale dello Sturm und Drang in una immortale affermazione della spiritualità dell'arte. I limiti della speculazione idealistica tedesca rimangono nell' illimitato arbitrio della fantasia. L'estetico conquista nella teoria romantica una incomparabile potenza; la fantasia affascina gli spiriti con suggestivi scenari di sogno e con chimeriche promesse di un infinito ineffabile. L'antinomia tra spirito e natura vive nel sentimento e nel suo doppio aspetto: da un lato questo è finito e passivo e naturalistico, dall'altro si sovrumana nell'idea ineffabile: né questa odissea si risolve.

L'aspirazione all' infinito è ammirevole, perché denota la libertà

dello spirito che non conosce barriere ; purtroppo questa aspirazione, nei romantici, finì con l'identificarsi con il vaneggiamento. Molte felici intuizioni romantiche rimasero frammentarie.

L'ironia, l'umorismo e la malinconia sono sentimenti sorti dalla speculazione romantica, e dobbiamo riconoscere che sono con questa in rapporti di coerenza.

La malinconia origina dall'infelicità dello spirito per la non raggiunta mèta ideale alla quale esso aspira, per l'insanabile aporia tra sensibile e sovrasensibile per cui soffre, ma a cui non può opporre altro rimedio che il nostalgico pianto. Il pessimismo si impadronisce dell'artista, egli non ha la gioia dell'appagamento, ma si tormenta nel desiderio di superare l'inadeguatezza dell'immagine sensibile a cui spetta l'immane compito di rappresentare nel finito simbolicamente l'infinito e gli stati d'animo che a questo tendono. Date le premesse romantiche la malinconia appare ineliminabile. L'infelicità e la disperazione lirica coronano l'arte che si rende sovrumana in una caccia al trascendente. Lo scoramento è inevitabile. Si cerca acquietare in una estasi fantastica un dilemma che si dibatte entro i confini medesimi dello spirito ; si proietta nell'assoluto l'angoscia sentimentale del singolo.

L'inquietudine è sovrana nella psicologia romantica. All'analisi critica la malinconia palesa l'amarezza nascente in chi si è lasciato cullare dalle seduzioni della fantasia ; ma cela, nello stesso tempo, l'esigenza di un cambiamento di metodo, la convinzione dell'impossibilità di una rappresentazione dell'infinito nel finito e la coscienza che il fine è irraggiungibile. Questa affermazione dell'irraggiungibilità esaspera l'esaltazione romantica della fantasia. Il pessimismo è ineliminabile dalle teorie irrazionalistiche. Nel conflitto e nella sublimazione dei sentimenti il dolore non può mancare.

Augusto Guglielmo Schlegel sente l'insoddisfazione e l'accoramento dello estetico che fallisce le immaginifiche visioni sperate. I romantici intristiscono e commuovono e dimostrano l'infelicità del loro spirito che vede crollare, al contatto con l'esperienza, tutte le fantastiche costruzioni ; la malinconia fa sorgere una nuova problematicità : continuare a soffrire o cercare una soluzione ? Si cerca rimediare con nuove esperienze nel campo stesso del sentimentalismo e si riafferma la potenza della fantasia con la speranza di riportare la gioia negli spiriti nostalgici, e ciò mercé l'ironia. L'ironia, con l'affermazione della libertà dello spirito che supera i limiti che si è posti e si sente superiore all'opera creata, si manifesta come un sentimento di valore positivo.

Federico Schlegel reputa l'artista un padrone dell'Universo che scherza con la sua opera: se egli vuole, la sua ironia può annullarla. Lo stato d'animo ironico non conosce limiti, non si stanca di celiare. L'ironia irride le debolezze dei malinconici. Alla scepse critica, il sentimento dell'ironia si presenta come un segno di potenza e di decadenza insieme. Infatti, l'ironia rappresenta la fine di una beata ingenuità. Nasconde una coscienza critica in germe che annulla umoristicamente l'assoluto fantastico, non lo valuta come trascendente assoluto che allo spirito si imponga, ma come creazione umana che l'artista può annullare e mettere in parodia. L'umorismo ironico rende un servizio alla speculazione romantica: dimostra a questa che l'infinito, l'assoluto e i fantasmi della fantasia che i malinconici speravano raggiungere, non sono altro che effimere costruzioni che lo spirito umano può annullare quando e come vuole.

Questa teoria dell'ironia avrebbe potuto servire al romanticismo per superare le proprie aporie, ma il sorriso ironico si ferma soltanto nel lato negativo e non nel positivo; non si accinge a ricostruire.

Si trova il mistero della sua avvincente seduzione, ma si rimane nella considerazione del risultato. E così l'ironia non può a lungo continuare a sorridere, gli spiriti sentono di nuovo il bisogno di qualcosa di positivo che integri l'umorismo: questo mette allegramente in berlina i trucchi che la fantasia nasconde; abbatte, ma non addita il rimedio. L'ironia si avvede della negatività del suo sorriso; questo, oltre che vincere la malinconia, può anche acuirlo. L'umorismo mostra i germi del morbo romantico, ma non trova un rimedio.

Si consegue allora una immortale verità, e cioè che l'ironia umoristica è, non l'estricazione della gioia dell'animo, ma un sorriso che nasce dalle contraddizioni e dai contrasti che si scorgono nelle opere. È il sorriso di chi si crede superiore e mette in rilievo le deficienze notate, è un sorriso da superuomini, è un sorriso pensoso. L'umorismo, stato d'animo che nasconde la riflessione, illanguidisce a poco a poco il suo sorriso. Al pianto nostalgico della malinconia e al sorriso dell'umorismo succede il pianto critico dell'ironia tragica.

La malinconia piange per il desiderio dell'appagamento; l'ironia tragica non piange di speranza, ma sente la sublimità del risultato conseguito dall'arte romantica, la tragicità del dilemma: la conciliazione dell'infinito col finito. Solger afferma che la tragicità dell'arte sta appunto nel suo eroico fine: il finito chiamato a narrare tutte le meraviglie dell'infinito. La naturalezza immediata del sentimento e l'aspetto mistico che esso assume nell'arte generano un senso di tragicità; una tale considerazione rende tragica l'ironia.

Alla base dei sentimenti romantici sta una potente affermazione della creatività dello spirito. Infatti la malinconia, l'ironia umoristica e tragica sono una rivelazione della spiritualità romantica.

Occorre osservare che la mitologia fantastica del sentimento romantico, cela sempre l'esaltazione passionale dell'artista. Il Croce, che stima il romanticismo una giusta rivendicazione contro la povertà sentimentale del razionalismo, pure ammette che "il romanticismo era ribellione non contro il classicismo, ma contro la classicità stessa, contro l'idea della serenità e infinità dell'immagine artistica, contro la catarsi a favore della torbida passionalità, indocile e recalcitrante alla purificazione. Il che comprese benissimo il Goethe, poeta di passione e insieme di serenità, e come tale, e perché poeta classico; il quale si pronunciò avverso alla poesia romantica, considerandola poesia da ospedale „¹

Basta pensare al Novalis per valutare la trasfigurazione fatta alla patologia psichica ammantata di luce ideale e di magici poteri.

¹ B. CROCE, *Aesthetica in nuce*, nel vol. *Ultimi saggi*, Bari, 1935, pag. 26-27.

II. — IL SENTIMENTO NELL' ESTETICA DEL POSITIVISMO.

Dalle rovine del romanticismo sorge l'estetica del positivismo. Nel problema che ci interessa abbiamo notato che il sentimento, nell'estetica romantica, era stato sublimato sino alla ineffabilità e lanciato alla conquista dell'Assoluto. I romantici, con la loro pretesa indagine dell'inconscio, esasperarono lo stato d'animo nell'aspetto spirituale, ma ne rafforzarono anche enormemente l'aspetto naturale, passionale. E così l'ebbrezza fantastica e l'insofferenza per la riflessione furono il programma dell'arte e della vita romantica; gli artisti scolpirono nelle loro opere il travaglio dei loro sentimenti esasperati ed esasperanti.

Il positivismo reagisce al romanticismo in nome della scienza. I positivisti scorgono il quid del fallimento filosofico romantico nella evasione dalla realtà, nell'abbandono della positività, nel trascendente. Questi filosofi accusano i romantici di aver trascurato l'indagine dello aspetto naturale dello stato d'animo; e scorgono l'insolubilità romantica del dilemma tra spirito e natura nella mancata indagine di questo ultimo termine. Lo spirito, per i positivisti, è un mito; essi si accingono a mozzare le ali al sentimento estetico romantico e, fatto cadere nel suolo della natura organica, lo analizzano al lume della scienza. I nuovi filosofi scienziati promettono la liberazione dalla malinconia che inutilmente tende ad un ideale irraggiungibile e chimerico; la metafisica è dichiarata ingannevole. Si afferma il potere scoprire finalmente il vero volto dell'estetico.

L'entusiasmo suscitato dal nuovo indirizzo è grande, la verità diventa sinonimo di scienza positiva. I positivisti introducono nel laboratorio il sentimento romantico e, tra storte ed alambicchi, iniziano a questo la cura che deve guarirlo dalla sua allucinante mitologia. Eugenio Veron sostituisce alla estetica la fisiologia e la psicologia, precludendo così ogni impostazione di problemi in senso filosofico. Il Veron, definita l'arte soggettiva, perché espressione di sentimenti, si accinge a dare di questi l'analisi. Egli si duole che ancora la scienza non sia riuscita a scoprire la localizzazione precisa dei centri nervosi che sono la scaturigine degli stati d'animo e delle

idee. Secondo il Veron, la fisiologia insegna che l'emozione è tanto più intensa e varia a secondo del numero e della qualità delle fibre eccitate a cui spetta il compito di trasmettere le vibrazioni ai centri cerebrali. Il Veron assegna alla psicologia il compito di studiare l'unificazione che l'intelletto opera tra i due elementi eterogenei presenti nella prassi artistica: pensiero e sensazione uditive e visive che sono in collegamento con i centri nervosi dove si elaborano le idee e i sentimenti. Questi ultimi, appartenenti all'attività cerebrale, presentano anche alcuni elementi di natura estetica. Il Veron assegna al travaglio dell'analisi il compito di trasformare le primitive incoscienti sensazioni in emozioni di ordine superiore che, a loro volta, divengono le regole della produzione artistica e, cioè, diventano idee. Il Veron afferma caratteristici dell'arte i sentimenti di piacere e di ammirazione che ci fanno simpatizzare con il genio dell'artista. L'arte vera è creativa. Anche nelle opere in cui l'arte rappresenta una realtà repugnante e dolorosa, essa ci dà sempre il piacere, perché l'impressione della cosa cede il posto alla ammirazione estetica.

Cesare Lombroso e Max Nordau sostituiscono la psichiatria alla filosofia dell'arte. Essi stimano gli artisti squilibrati, sofferenti di nevrosi, lipemania ed epilessia, anormali e maniaci. La causa di tanti mali è l'incriminato sentimento estetico, il quale produce una morbosa eccitazione ed uno squilibrio psichico, ed irrita, altera ed atrofizza i centri nervosi, causando l'alienazione mentale. Il sentimento estetico è una forma patologica derivante dall'anormalità di un nevrastenico cronico. Gli artisti sono incoscienti, impulsivi, per la loro forte emotività hanno la fantasia malata ed una eccitabilità anormale. In Lombroso e Nordau l'estetico non è più un problema teoretico, ma un germe patogeno; il sentimentalismo è un sintomo della pazzia ed un delirio di allucinati. Queste teorie sono una conseguenza del metodo naturalistico applicato all'estetica, ma anche una diagnosi del romanticismo fatta mediante la psichiatria. All'arte romantica e all'eccitazione sentimentale il Lombroso ed il Nordau additano la via del manicomio.

Per Ippolito Adolfo Taine, l'arte è espressione di fatti reali, umani, aderenti alla vita. Il Taine intende sfuggire ad ogni dogmatismo che invecchia l'estetica. Il positivismo di questo filosofo è contro ogni definizione: l'estetica deve ricercare, spiegare e constatare le cause del fatto d'arte, il suo metodo deve essere quello botanico.

Il Taine critica decisamente, in estetica, ogni persistenza di astrattismo. Egli stima l'opera d'arte opera dell'intelligenza e del

sentimento; il sentimento è definito, dal Taine, stato di interna emozione, passione; l'artista, figlio del suo secolo, deve necessariamente esprimere sentimenti collettivi, il pubblico condannerebbe la sua opera se questa non esprimesse lo stato d'animo della folla. Secondo il Taine, gli uomini comprendono soltanto gli stati d'animo affini ai propri; questo spiega il perché l'artista debba sottostare al sentimento imperante nel suo tempo e nel suo popolo.

Quattro epoche assegna il Taine all'arte, in base ai sentimenti predominanti nei vari periodi. L'invasione della sociologia nel campo estetico porta in questo l'artificio, perché si pretende che la società fornisca all'arte i sentimenti. La teoria del Taine conduce all'assurda conseguenza della pena di morte per immortali capolavori del passato, perché incomprensibili ai contemporanei, in quanto esprimenti sentimenti dominanti in altre epoche. È da obiettare che può l'artista esprimere i sentimenti del suo tempo liberamente, quando questi sono i "suoi", sentimenti; non può, né deve essere uno schiavo della folla, suggestionato da questa nella sua opera.

Giovanni Maria Gujau, come il Taine, assegna all'arte un carattere sociale. L'estetica diventa una scienza progrediente per evoluzione; funzione del sentimento dell'arte è la comunicazione e l'unione con la società, al fine di produrre la simpatia sociale. Il Gujau sostiene una empirica divisione della coscienza umana nella sensibilità, intelligenza, volontà; il potere delle quali è quello di eccitare le cellule di questa società interna. È fisiologica l'affermazione che l'emozione estetica, reagendo ai sensi nervosi, influisca sulla vita organica, respiratoria, nutritiva e circolatoria. Questa teoria si pone quindi in contrasto con quella di Lombroso e Nordau. L'estetico diventa una panacea, un apportatore di benessere. Non ci dilungheremo ad esporre gli stati evolutivi assegnati dal Gujau ai sentimenti dell'arte. Per il Gujau, a secondo se i sentimenti espressi da un'opera sono immorali o morali, egoistici o sociali o barbari o umani, l'opera d'arte sarà caduca o immortale, immorale o catartica. Il Gujau bandisce dall'arte le emozioni volgari e richiede, per la bellezza dell'estetica, la forza, l'armonia, la grazia dello accordo con le altre facoltà. Osserviamo la insostenibilità della prima tesi che si palesa come condanna del verismo e del naturalismo in arte.

Fra i positivisti ha una grande importanza Teodoro Ribot. Egli definisce l'estetico una emozione differenziantesi dalle altre, perché l'attività che la produce ha per fine, non il compimento di una funzione sociale o vitale, bensì il piacere stesso della sua espressione. La creazione estetica è fine a se stessa e disinteressata.

Il Ribot, oltre al motore obiettivo del sentimento, aggiunge quello subiettivo. Il primo fattore è legato alla sensazione e percezione, il secondo alla rappresentazione. L'immaginazione creatrice ha come elementi costitutivi le associazioni e dissociazioni d'immagini, la riflessione e l'emozione ed, infine, un bisogno di creare. Al pari della nostra vita biologica, il sentimento, per la sua natura fisio-psichica, segue una evoluzione che lo conduce gradatamente dalla sensibilità precosciente e protoplasmica alle emozioni primitive, complesse, astratte ed, infine, ai sentimenti. Tra questi, quello estetico precede quello intellettuale ed è disinteressato e privo di utilità; cosicché l'arte ha il fine in se stessa. "L'attività creatrice vera è innata come l'istinto. In un dato momento la scintilla scoppia, l'esperienza non vi entra quasi per nulla. Essa ha la sua necessità e la sua fatalità, il creatore deve compiere la sua opera „¹ Ribot, oltre l'evoluzione storica del sentimento estetico afferma anche la evoluzione fisiologica, la quale può essere anche regressiva. Lo stato d'animo dell'arte genera una speciale sintomatologia; l'artista patisce uno speciale stato patologico nel momento ispirativo.

Caratteristica della teoria di Ribot è il tentativo di una unione fra fisiologia e psicologia. Il Ribot, con l'affermazione che la storia del sentimento è quella dei suoi continui cangiamenti nel divenire dell'estetica, palesa, nel suo evolucionismo psicologico, una viva fede nel progresso storico.

In Italia, Giuseppe Fanciulli presenta un programma in cui il metodo empirico non manca di esigenze ideali. Il Fanciulli opera una triplice divisione nella coscienza: conoscenza, volontà, rappresentazione; quest'ultima si identifica con l'arte. È di notevole interesse osservare che questa triade è composta di forme e non più di facoltà. Il sentimento presenta una struttura gerarchica: 1^o) Sentimento inerente alla rappresentazione (legato al fattore sensoriale). 2^o) Sentimento sorgente dopo l'elaborazione dei dati sensoriali (congiunto al fattore intellettuale). 3^o) Sentimento autonomo (in dipendenza del fattore emotivo). Quest'ultimo "nell'assenza di ogni chiara rappresentazione oltrepassa la bellezza formale e afferma la complessa indistinta vita dell'oggetto estetico „²

"Al sentimento autonomo spetta la rivelazione dell'indistinto „³

¹ T. RIBOT, *La psychologie des sentiments*, Paris, 1908, pag. 343.

² G. FANCIULLI, *La coscienza estetica*, Torino, 1906, pag. 64.

³ FANCIULLI, *op. cit.* pag. 111.

“ Il sentimento estetico in parte é necessaria produzione dei fattori sensoriali ed intellettivi ed in parte é autonomo atteggiamento tipico che la psiche assume dove l'intelligenza sembra, da sola, inefficiente „¹

Il sentimento assume nella estetica del Fanciulli un atteggiamento mistico. Egli stabilisce la diversità delle arti in base alla diversità con cui sono appresi gli oggetti estetici.

La lenta ascesa del sentimento attraverso i sentieri della coscienza estetica consegue, infine, in questa teoria, una posizione noumenica. Il Fanciulli, dalla ricerca psicologica perviene ad affermazioni che possiamo definire romantiche. Il valore della sua teoria sta appunto in questo contrasto tra i diritti della scienza positiva e le ragioni del cuore, di cui il Fanciulli é un entusiastico sostenitore. Così egli, accanto ad una analisi psicologica, non rifiuta di affermare un sentimento autonomo innanzi al quale ogni empiria é inutile. Nel lirismo si acquista la teoria del Fanciulli, l'autonomia dello stato d'animo diventa ineffabilità.

“ Noi sentiamo salire dal profondo dell'animo come un fuoco che investe e fonde tutti i materiali offerti dai sensi, sentiamo emergere, dopo il primo istante di turbamento, la rappresentazione armoniosa, la calda visione della Bellezza. Che cosa avvenga realmente oltre questa metafora noi non sappiamo „²

L'estetico diventa l'inesprimibile, si colora di mistero e si esplica in una attività indistinta e ineffabile che non dà né piaceri né dolori nell'atto di provare il sentimento.

“ Ma per di più che cosa noi vediamo nell'ardua cima? Infine noi entriamo nel nuovo mondo, ci innalziamo al contatto di una nuova vita che trascende tutti i dolori, tutte le miserie e le bassezze della nostra vita „³

Charles Lalo, nella sua estetica, critica il misticismo, l'intellettualismo ed il sentimentalismo, ritenuti sistemi dogmatici conducenti l'arte nell'estasi del mistero. A questi sistemi egli oppone la estetica positiva. Il Lalo definisce il sentimento stato effettivo o di coscienza, prodotto in noi da moventi esterni e caratterizzato da fenomeni psicologici e fisiologici. Questi ultimi producono le emozioni, generando azioni e reazioni nelle ghiandole, negli organi, nei muscoli, nei centri nervosi, e perturbando anche i centri periferici.

¹ FANCIULLI, *op. cit.* pag. 205.

² FANCIULLI, *op. cit.* pag. 238.

³ FANCIULLI, *op. cit.* pag. 214.

Ogni sentimento ha una sua sintomatologia ; nella maggior parte dei casi, turba la circolazione sanguigna, anche i battiti cardiaci possono subire una momentanea sincope. La suddetta sintomatologia dimostra che il sentimento si manifesta in noi come uno stato di passività organica ; nella rassegna dei vari gradi del sentimento estetico, all'empiria della classificazione si aggiunge l'esplicazione fisiologica relativa. Effetto della contemplazione estetica è, secondo il Lalo, un sentimento di piacere estetico, questo presenta tre ramificazioni : ammirazione, simpatia, vitalità.

Una seconda categoria di sentimenti sono quelli anestetici, i quali sono definiti accessori, semplicemente associati all'arte, e diventano estetici per mero accidente. I sentimenti anestetici sono : attitudine personale, contagio affettivo, concezione generale della vita.

Infine, gli stati d'animo propriamente estetici sono quelli tecnici e cioè i sentimenti del gioco estetico, di superiorità tecnica, d'armonia. Questa triade è indispensabile al bello e il suo contenuto è in maggior parte d'ordine intellettuale o sperimentale. Il Lalo, il quale ha precedentemente affermato la tesi che lo stato d'animo è causato da moventi esterni, avverte pure la necessità psicologica originante dagli elementi interni. Assunti come contenuto del sentimento, tali elementi interni sono di natura intellettuale. Il Lalo definisce l'arte esclusiva espressione di sentimenti ; egli attribuisce funzioni intellettive ad alcuni sentimenti (precisamente a quelli originanti dall'interiorità della psiche) e sostiene che il sentimento estetico non crea una tecnica prestabilita, ma è adoperato dall'artista come motore utile " che fa muovere tutte le macchine „.¹

Questo motore potente agisce, ma non organizza, sicché la sua azione è reale, ma indeterminata e confusa. Il pensiero estetico è costituito da elementi eterogenei di cui fanno parte l'analisi e la critica e se è " più sentimentale degli altri, è in questo senso ch'esso è più sensibile, vale a dire più confuso „.² Il Lalo sostiene l'identità degli stati d'animo dell'arte e della vita.

In Italia, nei primi anni del 900, l'estetica di Mario Pilo conseguì unanimi consensi. La popolarità del sistema del Pilo consiste soprattutto nel suo carattere di positività che la rendeva di facile divulgazione e nella sua avversione all'astrattezza. In questa teoria sono evidenti gli influssi dello psicologismo di oltre Alpi, in particolare del Ribot. Mario Pilo propugna l'arte per l'arte : né fini né

¹ C. LALO, *Les sentiments esthétiques*, Paris, 1900, pag. 273.

² LALO, *op. cit.* pag. 280.

scopi son in essa, ma soltanto cause e motivi aventi la loro fonte nei sensi esterni o interni. Si ha l'arte oggettiva quando i motori sono i sensi esterni; in tal caso l'artista riflette genialmente e fedelmente la realtà che lo circonda e le emozioni interne e la propria opinione tacciono.

“ Il creatore registra e non discute, la sua opera sembra sorta spontaneamente, al di là di questa il contemplatore non vede il fantasma ingombrante ed inutile dell'autore, né ode la voce superflua e fastidiosa del critico „¹ Quando i motori sono i sensi interni si ha l'arte soggettiva nella quale l'autore è sempre presente e la voce ed i sentimenti delle creature poetiche sono quelli stessi dell'artista, questo intravede appena l'esteriorità che lo interessa soltanto per l'utilità di rendere visibile il proprio io. Pilo biasima quest'arte soggettiva e l'accusa di solipsismo. “ Gli esseri che questi autori creano riescono fantocci bene addobbati, automi ben congegnati, ma nei cui gesti si indovina la molla nascosta, nelle cui vene si sente il celato fonografo „²

Il Pilo, ligio all'imperante metodo psicologico, traccia nella produzione estetica questa triade: ispirazione, composizione ed elaborazione della espressione. In tali momenti avviene questo svolgimento:

1^o) La bellezza esterna si presenta dall'esterno al centro nervoso.

2^o) Il fenomeno fisico diventa psichico.

3^o) Il fenomeno psichico riprende forma oggettiva e sensibile.

Il sentimento estetico è un fenomeno psichico che origina dall'esterno e scuote i centri nervosi e la corteccia cerebrale, già colpiti ed alterati da una immagine esterna e li trasforma in azioni psichiche. Così la sensazione diventa emozione. La sensazione che, subito il processo fisiologico, diventa emozione, nel suo riuscire all'esterno, porta il marchio della nostra personalità psichica la quale dà un assorbimento tipico nella sua reazione allo stimolo subito.

Anche il Pilo sostiene la patologia dello stato ispirativo in cui il soggetto, in uno stato di ebbrezza e di allucinazione, subisce modificazioni psico-fisiche: “ vibra, freme; sussulta in una tensione, in una smania, in una esuberanza, in uno slancio di attività che lo pone in uno stato paragonabile a quello epiletticoide „³ Placatosi lo stato nervoso dell'artista, egli non può più creare: né la volontà,

¹ M. PILO, *Estetica-Lezioni sull'arte*, Milano, 1907, pag. 13.

² PILO, *op. cit.* pag. 13.

³ PILO, *op. cit.*, pag. 18.

né il pensiero possono rifare la rivelazione dell'estasi ispirativa. La personalità dell'artista si riduce ad essere un sintomo dell'anormalità psichica che egli patisce nell'estasi ispirativa.

Romualdo Bizzarri intende superare idealismo e materialismo per comporli in una superiore sintesi. Il Bizzarri riconosce all'uomo due facoltà: la sensibile e la spirituale, entrambe produttrici di immagini; la prima è comune anche agli animali. L'uomo è un microcosmo, sintesi di anima e di corpo. L'arte è intuizione spirituale sensibile considerante l'immagine in sé stessa; la filosofia considera l'immagine in quanto si riferisce.

La posizione del Bizzarri sta nella sua pretesa di stabilire una intima unione tra spirito e materia, credendo così di conciliare l'idealismo ed il materialismo, definiti unilaterali. Ma il dualismo rimane insuperato anche nell'ambito dello stato d'animo: sentimento sensibile in dipendenza dalla fantasia sensibile, sentimento spirituale, dipendente dalla facoltà spirituale. Bizzarri decanta come una conquista la sua sostituzione del nome di affetto a quello di sentimento spirituale. Quest'ultimo, appartiene allo spirito, l'altro, invece, sentimento sensibile "è ciò che gli appartiene in quanto è forma di tutto il composto".¹ Il sentimento non si distingue dagli istinti; infatti, dalla fantasia sensibile derivano le passioni, queste, se dominate dallo spirito, sono trasformate in affetti. "Dal basso in alto, risalendo, la minima sensazione, eccitata dal di fuori può arrivare sino allo spirito".²

Il Bizzarri accusa di pregiudizio i filosofi che sostengono la soggettività dell'arte, intesa come estrinsecazione dell'interiorità spirituale. "Lo spirito non si distingue dalle cose. La sua immagine è l'immagine delle cose, la sua emozione è l'emozione delle cose. Ma è evidente che questa unione è solo biologica e che mai l'immagine perde i suoi diritti di essere immagine e l'affetto di riferirsi agli oggetti che in qualche modo l'hanno provocato".³

È impossibile qualunque affetto o emozione spirituale che non abbia il suo riscontro nel senso".⁴ "Fantasia spirituale e affetto dominano tutta la sensibilità in cui c'è la sintesi e il culmine di tutto lo svolgimento psico-biologico e psico-fisico e in generale biologico.

¹ R. BIZZARRI, *Studi sull'estetica*, Firenze, 1914, pag. 102.

² BIZZARRI, *op. cit.*, pag. 116.

³ BIZZARRI, *op. cit.*, pag. 114.

⁴ BIZZARRI, *op. cit.*, pag. 114.

L'affetto per mezzo della passione giunge agli infimi e segreti stati della vita microcosmica „¹

“ Grandezza dello spirito nel momento solenne della sua cognizione e nella cognizione delle cose che lo circondano e del suo gaudio nell'abbracciare nel suo seno tutte le cose e nel sentire di esse il palpito vitale e lo slancio. Questa medesimezza dello spirito con le cose non é sempre di uguale intensità „²

Il Bizzarri sostiene differenti gradi del processo psichico: la meraviglia che é la sospensione affettiva dello spirito in una cosa bella; l'incanto, vale a dire l'abbandono nella bellezza che fa perdere la coscienza di ciò che succede all'intorno; ed, al fine l'entusiasmo aggiunge all'incanto l'idea della commozione, non del solo spirito, ma di tutto il corpo. Questa empirica classificazione intende tracciare l'itinerario dello stato d'animo dell'arte.

Henri Delacroix intende raggiungere una posizione di centro tra il materialismo e l'idealismo trascendente ed, inoltre, conciliare filosofia e scienza. La sua estetica risulta una sintesi tra psicologia e fisiologia. Il Delacroix rivendica all'arte, non soltanto il mondo dei sentimenti, ma anche quello delle idee; un progresso lo notiamo nella sostituzione, all'unica facoltà fantastica, dell'armonia delle facoltà.

Per il Delacroix, lo stato estetico é stato di equilibrio, un giuoco armonioso delle facoltà. L'artista esprime il suo sentimento sotto forma di pensiero e di immagine; lo stato d'animo, per diventare estetico, subisce un travaglio di astrazione e di elaborazione, fino a che riesce ad esprimersi simbolicamente. Il creatore exteriorizza la sua interna emozione, la materia che egli plasma acquista un valore ideale „¹ “ L'uomo riflette lo spettacolo in sé stesso, lo elabora e lo ricostruisce, poi lo proietta, l'esteriorizza „³

Il Delacroix definisce l'estetica: fisiologia applicata. E così, anche nel Delacroix, come negli altri psicologi, si ha l'anormalità fisiologica dell'ispirazione e si sostiene che il sentimento superiore é della stessa natura organica delle emozioni più elementari.

“ Le sensazioni organiche realizzano profondamente nell'intimità del nostro corpo i sentimenti estetici e questa risonanza fisiologica

¹ BIZZARRI, *op. cit.*, pag. 118.

² BIZZARRI, *op. cit.*, pag. 109.

³ H. DELACROIX, *Psychologie de l'art*, Paris, 1927, pag. 105.

diviene il punto di partenza di nuovi sentimenti „¹ “ L'opera risveglia violentemente la nostra sensibilità „²

Etienne Souriau sostituisce il nuovo metodo sperimentale alla psicologia introspettiva. Egli sostiene una estetica integralmente scientifica, mediante la quale critica i vecchi procedimenti psicologici. Il Souriau è un analitico che suddivide l'estetica in diverse ramificazioni ognuna delle quali ha una propria scienza direttrice.

L'estetica è definita scienza delle forme e, secondo che queste sono le forme ideali o successive e delle cose o del mondo psichico, si ha rispettivamente l'estetica pitagorica o dinamica o skeologica o, infine, la psico-estetica. Compito di quest'ultima è l'analisi delle forme sentimentali, per queste occorre usare un metodo sperimentale. Il Souriau sostiene la differenza tra lo stato d'animo dell'arte e quello della vita. Egli afferma che il sentimento estetico è un fatto positivo psichico, osservabile scientificamente, sia col metodo introspettivo che con quello sperimentale. Il primo metodo analizza il sentimento nella sua entità formale, il secondo nella sua entità reale che, per essere in corrispondenza con gli istinti e le tendenze della vita attiva, ha valore etiologico.

È affermata, dal Souriau, la necessità dello studio delle cause del sentimento; ciò dimostra la indispensabilità di un oggetto sia ideale che materiale, perché il sentimento origini. L'estetica è definita la teoria scientifica applicata alla pratica artistica; essa è una scienza cosmologica e noologica.

*
* *

È evidente la parabola discendente che il sentimento estetico percorre dal romanticismo al positivismo, in un passaggio da una cosmica spiritualità sognante al tavolo anatomico. Il naturalismo imperante nell'estetica positivista amputa il sentimento del suo valore ideale. Ciò nonostante, una tesi comune a romantici e psicologi è la cognizione che l'arte sia espressione di sentimenti ad opera della fantasia. Eppure una antiteticità di metodo è nelle due teorie.

L'estetico positivistico può apprezzarsi per la sua reazione alla astrattezza dell'idealismo tedesco, esso attua una fuga dalla metafisica.

I positivisti biasimano la sublimazione romantica del sentimento. I nuovi metodi riescono impari allo scopo prefisso: la scienza empirica finisce con l'opprimere la libera ricerca filosofica.

¹ H. DELACROIX, *op. cit.*, pag. 112.

² DELACROIX, *op. cit.*, pag. 115.

Il sentimento, studiato nel suo sviluppo organico, riesce indistinguibile dalla sensazione. Certo, è innegabile la natura psicologica del sentimento, ma non è questa che deve interessare la filosofia dell'arte, occorre uno studio speculativo del valore del sentimento nella prassi artistica. La conseguenza, coerente nel positivismo, ma assurda in sede teoretica, è la denaturazione dell'estetica nella psicologia, fisiologia, ecc.

La sostenuta natura organica dello stato d'animo doveva essere una efficace diagnosi e terapia dell'exasperazione romantica, ma in effetti, nemmeno i positivisti riescono ad evitare la passionalità artistica. Un successo questi studiosi ottengono nella liberazione dello stato d'animo da ogni velo metafisico. Spesso, il sentimento positivistico degenera nella patologia e l'artista diviene un sofferente in preda all'anormale stato ispirativo. Ciò dimostra che il romanticismo era stato naturalizzato, ma non superato o annullato.

La fantasia, per i positivisti, è una facoltà intermedia tra quella del senso e quella dell'intelletto. L'empiria dell'analisi dello stato d'animo, le anomalie fisiologiche dell'ispirazione sono il quadro dei risultati del positivismo. La scuola positivistica smarrisce la spiritualità della psiche umana che è sottoposta ad una arbitraria suddivisione di facoltà. Molti autori di questo indirizzo avvertono l'unilateralità di una trattazione prettamente scientifica dello stato d'animo e cercano rimediare con una teoria che, accanto alla scienza, intende esporre la teoresi dell'emozione artistica.

Nell'ambito del sistema positivistico, l'auspicata fusione tra l'aspetto scientifico e teoretico del sentimento non può avverarsi.

Lo studio fenomenologico dello stato d'animo dell'arte porta conseguenze teorico-pratiche; citiamo ad esempio la necessità di un'arte imitazione della realtà esterna, ecc. E ciò è da ascrivere nell'empirica trattazione del sentimento reso indistinguibile dal senso, ciò conduce all'edonismo e al sensualismo. È chiaro che il passionalismo, edonismo, ecc. nascono da una grezza visione del sentimento estetico identificato con l'immediatezza della vita biologica. Molti di questi studiosi sostengono che il giudizio sull'arte deve basarsi sul sentimento. Ma, data la cognizione che di questo hanno, il risultato non è che un giudizio originato dalla morbosità passionale, dalla minore o maggiore intensità dei sintomi e delle reazioni organiche. I positivisti, rendendo l'estetico figlio della fantasia, finiscono, pur nella diversità del metodo, con l'incontrarsi con il risultato romantico. Infatti, in entrambe le teorie trionfa il sentimentalismo, il predominio fantastico, il sonnambulismo creativo.

Il Lalo stabilisce una empirica catalogazione degli stati d'animo dell'arte. Rileviamo che ciò non ha nessun valore critico. Il metodo psicologico che vanta di muoversi sul terreno della realtà pure non sfugge ad arbitrarie e non sperimentabili deduzioni. Le regole fisse per ogni tipo di sentimento non possono conciliarsi con la soggettività, ma originano dalla considerazione dello stato d'animo in oggetto.

Risultato di queste considerazioni biologiche è la universalità ipostatica dei vari gradi di sentimento, sentiti in tutti con le medesime risonanze fisiologiche. Si ha il capovolgimento dell'estetico kantiano, si ha l'aspetto naturalistico della cosmicità del sentimento romantico. Le classificazioni dello stato d'animo, l'evoluzione o involuzione a questo tracciata, sono una prova che i positivisti non riescono a sfuggire alla astrattezza contro la quale intendono combattere.

Possiamo obiettare a questi filosofi che sia l'artista come il contemplatore, prima di commuoversi o creare non sono costretti a consultare le tabelle classificatrici del sentimento, ma sono loro stessi scienziati e teorici del loro intimo sentire, il quale è personale e inconfondibile.

La diagnosi dello stato d'animo impera nei laboratori di psicologia; manca del tutto nei positivisti l'esigenza di rendere il sentimento estetico un problema filosofico.

I positivisti, abolito l'aspetto spirituale dell'estetico romantico ed impadronitisi unicamente dell'aspetto naturale, hanno creduto di evitare ogni errore. La loro innovazione sta nel metodo scientifico adottato. Lo studio fenomenologico della psiche umana elimina non soltanto il trascendente, ma ignora il trascendentale.

Qualche bella intuizione dei seguaci di questa scuola non può adeguatamente svilupparsi per la mancanza di basi teoriche. Nell'indirizzo positivistico non mancano le conclusioni più originali. Basta pensare a Lombroso e Nordau. Nel positivismo è evidente l'avversione alla filosofia. Questi scienziati si illudono che la scienza empirica possa sostituire la filosofia. E i positivisti non si accorgono che, anche nelle scoperte scientifiche, è lo spirito umano che guida la ricerca.

La speculazione positivistica riveste una importanza storica per la sua affermazione della natura psicologica del sentimento. La loro lacuna è nella mancanza di una trattazione dialettica del sentimento dell'arte.

Il positivismo respinge la problematicità del sentimento estetico. Il positivismo ha come programma di infrenare la disperazione ed esasperazione romantica e di sollevare gli spiriti immalinconiti dai

sogni della fantasia ed inquieti ed inquietanti per l'insuperato conflitto dei sentimenti di cui la loro psiche è teatro. Essi additano la scienza come unico rimedio per il sentimentalismo.

La speculazione positivistica intende essere una rivendicazione della realtà concreta e sperimentabile alle chimere dell'assoluto irraggiungibile. Preoccupazione dei positivisti è quella di mozzare le ali al sentimento romantico al fine di impedirgli il volo verso l'assoluto trascendente. Apparentemente, le teorie positivistiche sembrano decretare la morte del sentimento estetico: in realtà, anche i seguaci di tale sistema sostengono l'esistenza dei sentimenti artistici.

Il mutamento radicale consiste nel nuovo metodo empirico e scientifico adoperato. Il difetto maggiore consiste nell'aver reso la estetica scienza filosofica, cioè psicologia, fisiologia, ecc.

La povertà di motivi spirituali, nel positivismo, si palesa soprattutto nella pretesa classificazione del sentimento e nella vana ricerca della localizzazione fisiologica di esso. Storicamente, romanticismo e positivismo denotano la coscienza dei tempi in cui trionfarono e che essi sistemi interpretarono.

ROSA PAPPALARDO

ERACLEA MINOA

(PRIMI SCAVI E PRIME SCOPERTE)

I. — CENNI STORICI.

La città siceliota, che sino alla fine del VI secolo si chiamò semplicemente Minoa, è da Erodoto indicata come colonia dei Selinuntini.¹

L'indicazione erodotea dà ragione di un particolare periodo di potenza della colonia megarese, la quale, come a ponente varcava i naturali confini della baia e si estendeva al di là del capo Granitola, facendo di Mazara il proprio emporio; così ad oriente, dopo aver colonizzato la città alle falde del monte S. Calogero, oggi Sciacca, deduceva più ad est una nuova colonia alla foce del Platani, Minoa.

Gli antichi storici mettevano in relazione il nome di Minoa con la leggenda di Minosse e la sua venuta in Sicilia presso il re Cocalo a far vendetta di Dedalo. Fin quando l'archeologia non dirà la sua parola, la storiografia critica moderna non è propensa a dar valore a tale tradizione e a riconnettere quella notizia coi ritrovamenti micenei dell'Isola.

Una tradizione che lega Minoa a Minosse, più che adombrare il fondamento storico della venuta di Micenei, si potrebbe spiegare forse con delle tradizioni mitiche a cui tanto i Sicelioti che gli Italioti, desiderosi di avere una storia tanto antica quanto quella degli Stati della Madre-patria, ricorrevano talora dando ai loro antichi eroi quella priorità nell'isola che la coscienza storica negava ad essi. In questo senso la leggenda della venuta di Minosse a Minoa può rivelarsi come una elaborazione dell'ambiente megarese-selinuntino a cui farebbero pensare gli accenni in essa contenuti alle Terme di Selinunte e alla piscina di Megara Hyblaea, quali opere di Dedalo,² o la metopa di uno fra i più antichi templi selinuntini, con la rappresentazione del ratto di Europa, cioè della madre del mitico re di Creta. Ma l'interesse nucleare della tradizione minore che insiste nell'ambito dell'area agrigentina - a parte le illazioni e le estensioni logo-

¹ Her., V, 46.

² Diod., IV, 76-80.

grafiche all'Italia¹ ~ fa pensare più ad una elaborazione rodio-cretese, alla cui base si può anche riconoscere una speculazione politica. I Selinuntini che, all'inizio del VI secolo, si stanziavano alla foce del Platani, sulla scogliera argillosa di Capobianco, e fra i quali non saranno mancati elementi della madrepatria, diedero alla loro colonia il nome di Minoa, che ripeteva quello di una isoletta posta dirimpetto a Megara Nisea. Fondata alcuni decenni più tardi Agrigento, questa città sentì ben presto l'esigenza di una espansione, che, se non può essere confermata sufficientemente dai reperti archeologici, pare, tuttavia che sin dalla metà del VI secolo si estendesse ad est sino al fiume Salso mentre ad ovest si affacciasse su Minoa. È chiaro, allora, come tale colonia selinuntina fosse ben presto sentita dai rodio-cretesi di Akragas quale parte della loro zona d'influenza, anche in vista del possesso di un nuovo porto, preoccupazione non ultima dei coloni greci di Sicilia (i vicini Selinuntini avevano fatto di Mazara un loro emporio). Si spiega, altresì, come per legittimare le loro pretese, essi avessero sentito il nome e la fondazione di Minoa non in ricordo dell'isolotto antistante Megara, ma come il lido di un loro antico eroe, Minosse, e avessero quindi elaborato quella leggenda che la logografia greca ci ha conservato.

Certo si è che Minoa, posta a metà strada fra Selinunte ed Agrigento, fu oggetto, nel corso della sua prima storia, di continue contestazioni fra l'una e l'altra città. Di tali contese ci è stato conservato anche il ricordo da una iscrizione rodia, la quale si riferisce ad avvenimenti degli ultimi decenni del VI secolo e che, per ciò stesso, ci fornisce della politica "minoia", di Agrigento un dato cronologico quanto mai prezioso.²

Proprio al tempo a cui si riferiscono gli avvenimenti menzionati dall'iscrizione suddetta, avveniva in Sicilia l'ultimo sfortunato tentativo di colonizzazione dorica, ad opera di Dorico; così che, non a torto, si vuole considerare lo stanziamento a Minoa degli uomini di Eurileone ~ successo a Dorico dopo la sua morte ~ come un momento importante di quella politica che caratterizza i rapporti tra la colonia megarese e quella rodio-cretese.

Ma lo stanziamento spartano di Eurileone ~ che diede a Minoa il nome di Eraclea, dall'eroe nazionale Eracle ~ poté sottrarre solo per breve tempo la città alla zona d'influenza agrigentina, poichè un decennio più tardi ~ secondo quanto sembra doversi concludere da Diodoro³ essa fu presa da Terone, mentre dal papiro di Oxirínco⁴ risulta avere essa appartenuto, nel 465, al territorio agrigentino.

¹ Her., VII, 170-171; Strab., VI, 273; Paus., VII, 4, 5-7.

² Chr. BLINKENBERG, *La Chronique du Temple Lindien* (30), in "Bull. Acad. de Danemark", 1912.

A. REINACH, in "Rev. épigr.", I, 1913, p. 105.

L. PARETI, *Studi siciliani e italiani*, Firenze 1914, p. 78 sgg.

³ Diod., IV, 79.

⁴ *Oxyrh. Pap.*, IV, p. 80, n. 665; v. PARETI, *op. cit.*, p. 81.

Alla fine del V secolo Eraclea Minoa entra nel circolo fatale delle contese tra Greci e Cartaginesi. Conquistata dai Cartaginesi poco prima del 406, col trattato siracusano-punico del 404 dovette essere compresa fra quelle città, come Selinunte ed Agrigento, le quali, pur rimanendo fuori dell'epicrazia cartaginese, non potevano fortificare e dovevano pagare un tributo.¹ Dopo la vittoria siracusana di Kabala e la dura sconfitta di Cronio, il trattato del 383 consegnava ai Cartaginesi la Sicilia occidentale sino all'Alykos, e Minoa rimane greca²: in mano cartaginese, è, però, nel 357, quando Dione, sbarcatovi, trova i Cartaginesi favorevoli ad accoglierlo nella sua campagna contro Dionisio II.³ Ma con Timoleone, Eraclea ritorna di nuovo greca; anzi, sulla base di alcune interessantissime monete che alludono a gente di Eraclea proveniente da Cefalodio non a torto si è pensato ad una fondazione cefaloiditana di Eraclea sotto Timoleone,⁴ che sappiamo aver arricchito di nuovi abitanti Agrigento e Gela. Pertanto esclusa col trattato di Timoleone (339) dall'epicrazia cartaginese,⁵ Minoa vi rientrava col trattato di Agatocle del 313,⁶ per essere poi ripresa dallo stesso tiranno dopo il suo ritorno dall'Africa in Sicilia.⁷ Nel 278 è di nuovo in mano dei Cartaginesi, e solo per breve tempo fu occupata da Pirro.⁸

Poi la potenza Romana si affaccia all'agone mediterraneo e la politica anti-cartaginese dei Greci di Sicilia passa ai Romani. Non sappiamo con precisione quando Eraclea fu conquistata per la prima volta dai Romani. Nel 262 Annone concentrò in essa il grosso delle sue milizie per intraprendere quelle azioni intese a rendere precario l'assedio romano di Agrigento;⁹ nel 214 Amilcone vi sbarca con un esercito di 5000 fanti, 3000 cavalieri e 12 elefanti per iniziare la nuova campagna siciliana contro i Romani;¹⁰ nel 210, dopo la caduta di Agrigento, essa ritornò, insieme con molte altre città, in mano dei Romani; e, nell'ordinamento che seguì alla fine della guerra in Sicilia, fu tra le *civitates decumanae*, a quanto pare, per merito dei *nonnulla nomina latina* che in essa si contavano.¹¹

Da Cicerone sappiamo, altresì, che a Minoa *Rupilius colonos deduxit*,¹² e, sotto il governatorato di Verre, partecipò alla lotta contro i pirati, fornendo a Cleomene una nave, assieme a Segesta, Tindari, Erbita, Apollonia, Alunzio; e che soffrì delle malversazioni del famoso propretore. A proposito di ciò, Cicerone ricorda anzi l'episodio della madre di un navarca ucciso da Verre, la quale,

¹ Diod., XIII, 114.

² Diod., XV, 17.

³ Diod., XVI, 9.

⁴ A. HOLM, *Storia della Sicilia nell'Antichità* (trad. ital.), Torino 1901, vol. II, p. 472, n. 1.

⁵ Diod., XVI, 82; ma v. Plut., *Tim.*, 34.

⁶ Diod., XIX, 71.

⁷ Diod., XX, 56.

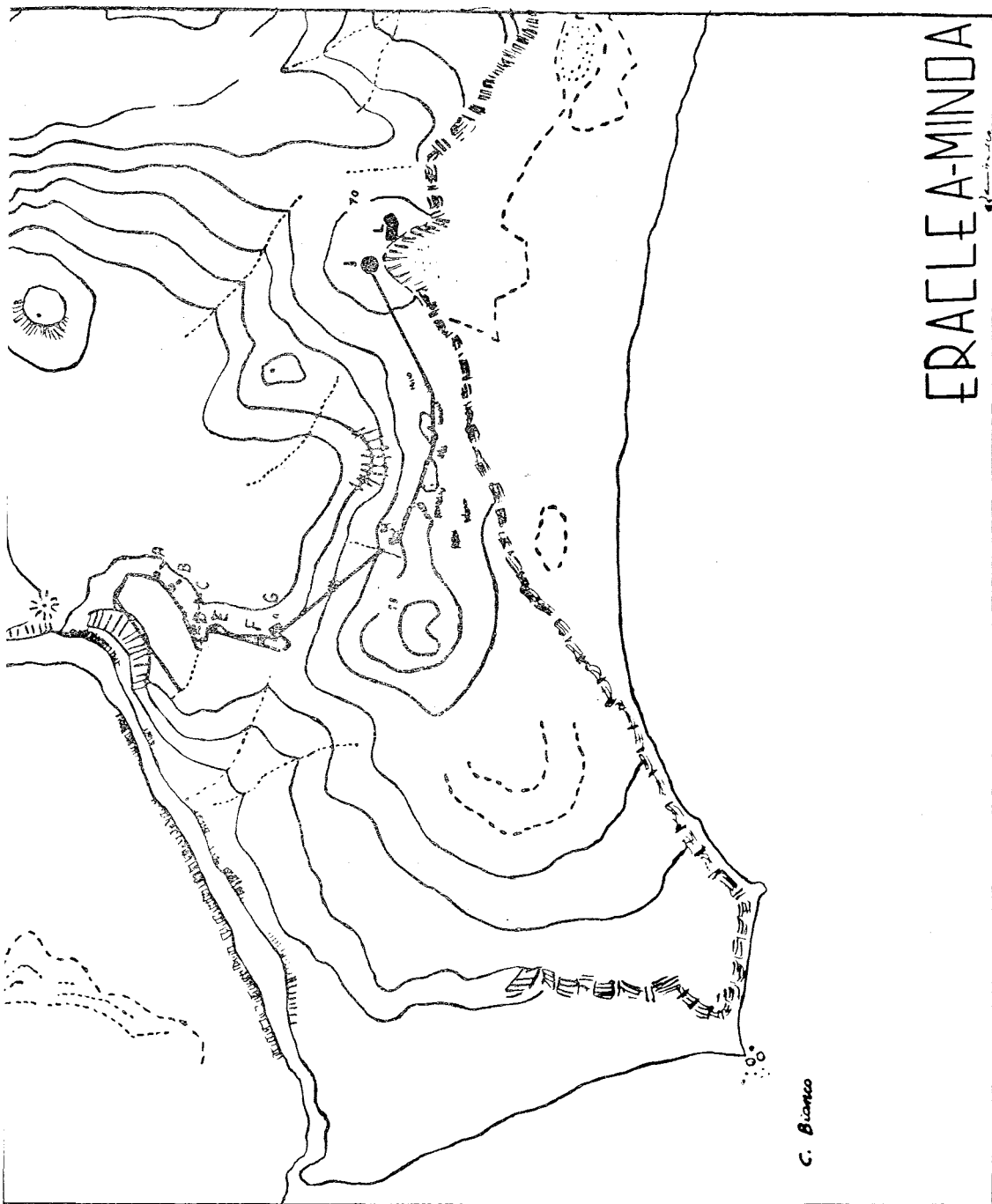
⁸ Diod., XXII, 10.

⁹ Diod., XXIII, 8.

¹⁰ Liv. XXIV, 35; Plut., *Marc.*, 18.

¹¹ Cic. *Verr.*, III, 103; V, 112.

¹² Cic. *Verr.*, II, 125.



ERACLEA-MINOIA

durante il suo viaggio in Sicilia, gli si fece incontro da Eraclea, accompagnata da molte altre matrone, di notte, in mezzo ad un agitare di fiaccole.¹

Nei primi tempi dell'Impero Eraclea non sarebbe più esistita come centro abitato: Strabone, nel capitolo del libro VI dedicato alla Sicilia,² ci dice che la costa meridionale, tanto provata a causa delle molte guerre con i Cartaginesi, è affatto deserta e che di città vi si trovano soltanto Agrigento, il porto di Agrigento, e, all'estremità, Lilibeo; eguale argomento ci viene dal silenzio che, a riguardo di Eraclea come di altre città della costa meridionale, caratterizza la descrizione dell'*Itinerario di Antonino*; d'altronde, la menzione che della città fa Stefano Bizantino non sembra avere altra pretesa che una reminiscenza classica.

E così si perde, sepolta nell'oblio della tradizione, la voce di questa che, certamente, fu un notevole centro della Sicilia antica; ma molto ci sarà da apprendere dalla viva voce di Eraclea monumentale, che la mancanza di una ricerca sistematica ha sinora lasciato tacere sotto una coltre di terra.

II. — GLI SCAVI 1950 - 1951

La storia degli scavi condotti nel sito dell'antica Eraclea Minoa è presto fatta. La località si presenta oggi come una vasta area di coltivazione agricola, isolata per un raggio di parecchi chilometri dai più vicini centri abitati di Montallegro, Cattolica Eraclea, Ribera; uno scavo in tal luogo, pertanto, ha sempre presentato un complesso di difficoltà logistiche per superare le quali sarebbero occorsi mezzi finanziari non indifferenti.

Qualche saggio di scavo fu fatto nel 1907 ad opera del Salinas, in occasione delle ricerche intraprese da Angelo Mosso nelle località della Sicilia connesse al mito di Minosse. Fu così messo in luce un tratto delle opere che difendevano l'ingresso nord-orientale della città, comprendente due solide torri, una ad arco di cerchio, l'altra quadrangolare, con muri di buona fattura, dai grossi conci tufacei accuratamente disposti e squadrate; si riconobbe l'esistenza di un teatro nell'insenatura di una collinetta; qua e là affiorarono alcuni resti di edifici che si rivelarono costruiti con materiale precario, quale gesso e marna; fu iniziata l'esplorazione di una necropoli greca a nord-est della città.

Nonostante l'incoraggiamento che tali risultati davano per un proseguimento dei lavori, questi furono bruscamente interrotti.

Prima che venisse istituita la Soprintendenza di Agrigento, vivo interesse

¹ Cic. *Verr.*, V, 129.

² Strab., VI, pp. 265-278.

dimostrò per una ripresa degli scavi, da parte della Soprintendenza di Palermo, il Salinas e, dopo di lui vanno particolarmente ricordati i professori Gabrici e Mingazzini. Istituita la Soprintendenza agrigentina per una maggiore tutela e valorizzazione degli interessi archeologici della zona, l'attuale Soprintendente, Dott. Pietro Griffo, si è, con ammirevole solerzia, adoperato per la ripresa degli scavi.¹ Così superate le contingenze belliche, si è potuto intraprendere nel sito dell'antica Eraclea, una prima campagna, che da una fase iniziale di ricerche e di orientamento, conta passare, negli anni successivi, ad una indagine archeologica sempre più rigorosa nel quadro della complessa problematica dello scavo. A nessuno può sfuggire l'interesse delle indagini nel sito di Eraclea Minoa, delle cui vicende storiche siamo oggi così all'oscuro. Solo sul piano archeologico tanti quesiti possono trovare la loro soluzione, ed è interessante che lo scavo di Eraclea Minoa venga ad essere impiegato contemporaneamente a quello di Megara Hyblaea, che viene eseguito a cura della Scuola francese di Roma, sotto la direzione della Soprintendenza alle Antichità per la Sicilia Orientale. Le due colonie consanguinee divengono così campo di attive ricerche, non solo nelle zone sacre e cimiteriali, ma anche nelle zone di abitazione.

La prima campagna di scavi ad Eraclea Minoa, condotta dal 6 dicembre 1950 al 30 aprile 1951, non poteva, per ovvie ragioni, abbracciare tutti i complessi interessi che uno scavo di città presenta; essa è servita a porre le basi indispensabili per il suo sviluppo futuro.

Partendo da una preoccupazione essenzialmente topografica si è voluto in un primo tempo conoscere, sia pure approssimativamente, l'andamento della cinta muraria e, di conseguenza, il perimetro delle mura e l'area della città.

Se da una tale ricerca non è sortito pienamente quanto ci proponevamo, tuttavia si è acquisito un dato importantissimo per la conoscenza della città: essere stata Minoa una *polis* molto più estesa di quanto la semplice conoscenza storica di essa potesse farci supporre. Infatti, sebbene tutto il percorso meridionale e - a quanto pare - anche quello orientale delle mura sia andato completamente perduto a causa del franamento della roccia e del successivo scivolamento del terreno, tuttavia, con una ricostruzione di tali percorsi, tenendo presente l'attuale linea del mare, si ottiene un perimetro complessivo di circa sei chilometri.

Ad un tempo con la ricerca della cinta muraria si è proceduto, allo interno, alla individuazione dei punti nevralgici della città e così - sempre salve rimanendo le possibilità di una ricerca stratigrafica più accurata - è stato messo in luce un complesso di edifici a sud della collinetta del teatro: di quest'ultimo, poi, negli ultimi giorni della campagna, si è proceduto all'esplorazione delle *parodoi* e dei gradini dell'*ima cavea*.

¹ Quanto a me sento il dovere di ringraziare il Soprintendente, Dott. Pietro Griffo, ai cui consigli e alla cui generosità è tanto legato questo primo lavoro.

III. — CENNI TOPOGRAFICI.

Il sito dell'antica Eraclea Minoa é oggi denominato Capobianco, in virtù di uno sperone maroso che all'estremità sud-occidentale del vasto altopiano su cui si estendeva la città, si protende nel mare (fig. 1).

L'altopiano si eleva di una trentina di metri al di sopra del livello marino; esso, così come si presenta oggi, strapiomba sulla spiaggia, sistematasi ad ampia pianura in seguito al franamento della roccia e successivo scivolamento del terreno. Il franamento della roccia é avvenuto in misura più notevole nella parte orientale del sito occupato dall'antica città, la quale, pertanto, in tal punto è andata del tutto distrutta, travolta e interrata nella sottostante pianura; nella parte occidentale lo strapiombo presenta ancora oggi visibili, in sezione, le fondazioni di fabbriche antiche; il lato nord, quasi limite interno del pianoro è caratterizzato da un sistema di piccole alture a leggere ondulazioni, intervallate da selle più o meno ampie; tale sistema, che degrada a piccole balze in un'ampia vallata denominata localmente, dalla sua forma, "ferro di cavallo", comprende ad ovest, quasi in asse con Capobianco, un banco di arenaria con insenatura a forma di cavea, e nel tratto più ad est, dei mammelloni di nuda marna, spogli di ogni vegetazione. Ad occidente, l'altopiano degrada a balze sulla sponda sinistra del fiume Platani, che non poco contribuisce a minare, in questo punto, la scarsa consistenza del terreno argilloso. "Il sito della antica città - scriveva il Fazello¹ - è tanto vago e grato d'aspetto, e pieno di cose accomodate al viver umano ch'io non posso fare a meno di meravigliarmi dell'abbandono e dispregio in cui lo tennero i re di Sicilia".

IV. — LA CINTA MURARIA.

Lo stato a cui è giunta l'esplorazione della cinta muraria non ci permette di stabilirne con precisione tutto l'andamento: ciò è reso, del resto, particolarmente arduo dalla mancanza assoluta di tracce di muri nei lati meridionale ed estremo orientale della città.

¹ T. FAZELLO, *De rebus Siculis*, I, 6, 2.

Della cinta si è fatta una esplorazione preliminare di tutto il percorso settentrionale e di parte di quello occidentale: del primo, poi, si è messo in luce il tratto che può dirsi centrale. Il muro di difesa a settentrione della città segue, per un tratto di circa mezzo chilometro, la linea naturale di elevazione costituita dalla cresta dei dislivelli occidentale e meridionale della vallata che abbiamo detto denominata "ferro di cavallo"; quindi, col venir meno del margine di elevazione per il degradare dolce del dislivello nella vallata, si spinge in dentro guadagnando quota sulle collinette a nord est della città e descrivendo, per un ulteriore percorso di circa 500 metri, un ampio arco, rinterzato alle estremità da un solido sistema di torrioni. All'estremità occidentale di tale arco è la torre H (lunghezza frontale m. 8,70 circa, altezza saggiata m. 1,50 circa) che, secondo un sistema che si ripete anche nella torre G - richiesto, evidentemente, dalla pendenza del terreno - presenta il fianco destro munito di una cortina muraria, ampia m. 4 circa, spessa m. 1,40 circa, di cui si conservano solo le fondazioni; all'estremità orientale sono due magnifici baluardi, uno circolare, l'altro quadrangolare, che, di tutta la cinta muraria, furono gli elementi per primi conosciuti, già al principio del nostro secolo, per merito degli scavi condotti dal Salinas.

Sono queste due torri che per la tecnica di costruzione - assise regolari di grossi conci perfettamente squadrati - e per il materiale impiegato - pietra arenaria - si differenziano notevolmente da tutta la restante cinta, fatta di una tecnica a piccole ed irregolari assise di gesso.¹

A m. 90 circa verso nord-ovest dalla torre A, il muro che corre sul dislivello occidentale della vallata, descrive come un tornante, formando un angolo verso sud; si determina, così, un percorso parallelo al fiume, costituente il lato occidentale della cinta. Tale percorso è possibile seguire, nell'alternò affiorare dei conci di gesso, risparmiati dal continuo cedimento del terreno, per un tratto di m. 300 circa.

Riassumendo: il settore settentrionale della cinta descrive nel suo complesso come un'ampia ellissi aperta verso nord, il cui arco è deformato da una serie di rientranze e sporgenze in parte dovute alle condizioni naturali, in parte a condizioni artificiali di difesa.

Fissati i caratteri principali del complesso delle fortificazioni esplorate, la descrizione analitica del settore messo in luce potrà risultare più chiara.² Tale settore può dirsi centrale del sistema difensivo che correva a nord della città: esso si eleva sulla cresta del dislivello occidentale e su parte di quello meridionale.

¹ Le due torri appaiono, oggi, in parte rinterrate; ma esse, e per la solida e imponente struttura, e per la posizione che occupano meritano di essere nuovamente liberate e studiate; tanto più che dei saggi eseguiti dal Salinas non mi risulta più della breve notizia in Ass. XXXII, p.

² La nostra descrizione segue il percorso delle mura da ovest verso est. In essa non daremo posto a tutti quei particolari che figureranno nella relazione definitiva degli scavi.

nale della vallata "ferro di cavallo", con un percorso di m. 500 circa, caratterizzato da una serie di angoli e di gomiti che servono a secondare la conformazione del terreno, e a rendere più sicura la difesa.

Nel punto in cui l'accesso diveniva più facile per il degradare dolce del pendio nella vallata, è stato attuato il noto principio degli arrotondamenti della linea di fortificazione: e, così, prima di abbandonare il percorso a mezza costa, costituito dalla cresta del dislivello meridionale della vallata, e guadagnare quota sulle collinette a nord-est della città, il muro descrive un rientrante ad arco schiacciato con 2 torri protese a guisa di branche che avrebbero dovuto agganciare l'assalitore e ricacciarlo nella sacca (fig. 2).

L'intero percorso del settore in questione risulta di cortine intervallate da 7 torri; le cortine presentano uno spessore che va da m. 2,25 a m. 2,50 circa; si conservano, per lo più, con una modesta elevazione; ma nel tratto del rientrante suaccennato, che è anche un tratto evidentemente rimaneggiato e posticcio, il muro raggiunge un'altezza massima di m. 3.

Tale tratto, meglio conservato si presenta costruito con materiale di reimpiego e rinzaffato con pezzi architettonici derivati da altri monumenti; si vedono così, inserite sezioni di tamburi di colonne con e senza scanalature, resti di cornici dentellate, e lastroni monolitici a metope e triglifi che sembrano essere appartenuti a qualche ara di epoca ellenistica.¹

Le torri sono rettangolari: in gran parte smantellate quelle sul dislivello occidentale della vallata, mentre meglio hanno conservato della loro monumentalità le torri G ed H.

La torre A, a m. 20 circa a sud dell'angolo costituito dall'incontro del settore settentrionale con quello occidentale della cinta, misura m. 6,70 x 4,20; a m. 52 circa da A è la torre B, di m. 7,50 x 3,60; a m. 45 circa da B, la torre C, misurante m. 7 x 4. di essa si conservano solo tre speroni addossati alla cortina di cinta; a m. 34 da C, la torre D, misurante m. 7 x 5 circa.

A questo punto si interrompe il percorso della cinta sul dislivello occidentale della vallata; esso riprende su di un mammellone dominante una depressione di m. 40 circa di ampiezza, che a guisa di valloncetto sale verso la cinta: su tale mammellone, prospiciente alla torre D, si attesta la torre E (fig. 3).

Questa, a differenza delle altre, presenta un elevato a grossi conci di arenaria, conservantisi per poco più di un filare, su fondazione a piccoli ed irregolari conci di gesso, profonda m. 1 circa; ha un'ampiezza frontale di m. 6,85 circa, e i suoi fianchi non sono eguali, misurando quello sinistro m. 4,70, il

¹ Questi sono gli elementi da cui non si potrà prescindere, quando sarà fatto lo studio stratigrafico-cronologico di tale tratto come di altri della cinta: valga per adesso la considerazione che gli elementi reimpiegati tra le torri F e G, più che ad una ricostruzione del muro susseguente ad una distruzione della città, fanno pensare, dati i limiti del tratto in questione, ad un approntamento operato sotto l'urgenza di un pericolo.

destro m. 6,35. Dai saggi praticati nell'interno, la torre è risultata, a differenza delle altre e come quella successiva (F), cava, con ingresso dall'interno, largo m. 1,75. La cortina che si diparte dal fianco sinistro della torre E, e che si interrompe dopo un tratto di m. 10 circa verso sud ovest, presenta, aperti nello spessore, due piccoli vani a guisa di vedette con feritoie; la torre E fa pertanto pensare ad un baluardo di avvistamento posto a dominare il passaggio che doveva esistere nella depressione sottostante, nello stesso tempo che veniva a costituire una potente insidia per l'assalitore che avesse tentato di forzare il passaggio. La cortina che si diparte dal fianco destro della torre continua il percorso della cinta lungo il dislivello meridionale della vallata.

A m. 100 circa da E, la torre F, quasi interamente smantellata ma che conserva il suo ingresso dall'interno, largo m. 1,50 circa; la torre F fa sistema con la torre G, a guisa di punte avanzate di un reentrant ad arco.

In G si ha un vero e proprio torrione, misurante m. 19 x 5,50 circa; è la torre meglio conservata con un elevato che supera, ai fianchi, i m. 2. Nel punto di congiunzione con la cortina del rientrante, si ancora a pilastro un muro lungo m. 9,50, spesso m. 1,50 con un'altezza degradante verso nord.

Quasi tutte le torri difendono dei passaggi: accanto alle torri A, B, C, D, F, sono altrettante postierle, di cui rimangono le aperture nello spessore della cortina (fig. 4). Dalla posizione delle postierle possiamo arguire la diversa funzione delle torri; A, B, C, D, con le postierle sulla sinistra, servivano a proteggere le sortite dei difensori, e appartenevano per così dire - alla fase controffensiva degli oppidani; mentre la torre F con la postierla sulla destra doveva servire alla difesa del passaggio dall'assalto dei nemici, da colpire sul lato indifeso, quello destro.

Quanto alla cronologia, nulla di preciso possiamo dire per il momento: la tecnica di costruzione - ad assise irregolari di piccoli conci - anche se non fosse imposta dalla natura stessa della pietra impiegata, è, in ogni caso, comune ad ogni età e da sola non ci può fornire una indicazione.

Non saremmo, per il momento, alieni dal porre la cinta, nel suo complesso, alla fine del secolo V. La presenza di un numero così notevole di postierle in un tratto relativamente breve di muro, e l'ubicazione stessa di esse, quasi tutte sulla sinistra delle torri, insieme agli accorgimenti del percorso dell'intero settore, ci fanno pensare ad una età piuttosto progredita nell'arte militare, in cui la difesa non è considerata solo fine a sé stessa, ma che può offrire anche possibilità offensive ai difensori.

V. - GLI EDIFICI DELL' INTERNO DELLA CITTÀ. IL TEATRO.

Definito, nei limiti di una prima campagna, il percorso della cinta muraria, non poteva rimanere estranea ai nostri immediati interessi, l'esplorazione del

centro cittadino. Al riguardo, i saggi si sono praticati tutti in un'area di circa 15 are, al centro di una vasta distesa localmente indicata come "Piano di città", coronata a nord, a guisa di spalliera, da una collinetta cava, nella cui insenatura si annidava il vago ricordo di un teatro.

Di tale teatro il Fazello non ci dà menzione alcuna, a meno che non si voglia riferiti ad esso - anziché, come ci pare più acconcio, ai baluardi dell'acropoli a nord est della città - l'indicazione dei ruderi che egli dice di aver notato in cima ad un monticello e che andavano, ai suoi tempi, conosciuti col nome di Castellaccio.¹

Così che il primo a riconoscere e descrivere il teatro rimane l'Houel " ... On voit encore un endroit dont la forme e l'étendue indique un théâtre; On n'en voit que la masse et quelques pierres étrangères au sol, qui concourent à indiquer cet édifice ";² descrizione, questa, invero insufficiente, nella sua brevità, quale poteva darci un semplice visitatore di queste rovine. D'altra parte, il Salinas, che nel 1907 iniziò l'esplorazione della zona immediatamente antistante all'orchestra, alla ricerca delle fabbriche della scena, non ci ha lasciato, pur troppo, alcuna relazione ufficiale; qualche decennio più tardi, il Caputo, nel dare sulle condizioni attuali del teatro una breve notizia, osservava come dei cunei, delle scale, e degli anàlemmata non esistesse traccia alcuna; e, rifacendosi alla descrizione dell'Houel, avanzava l'ipotesi di una cavea costruita con materiale di riporto.³

Certo è che, prima di iniziare la nostra esplorazione, del teatro non rimaneva altro che la spoglia e nuda insenatura della collina. L'esplorazione pur troppo, per ragioni finanziarie, è stata ben presto interrotta, ma essa ha già dato risultati di grande interesse. Una grossa trincea aperta nel braccio destro della collina, nel punto di minore dislivello, ha portato alla scoperta - a m. 1 circa di profondità dal piano di campagna - dell'anàlemma della *párodos* occidentale.

Il muro consta di grossi conci di arenaria squadrati, con disposizione quasi isodomica; si conserva per una altezza massima di m. 3 circa, in 8 ordini di filari; è stato liberato per un tratto di m. 16,50 verso ovest. A fianco, appositi saggi hanno portato al rinvenimento di quattro gradini di arenaria friabilissima; liberati per una estensione di m. 2 circa, essi misurano m. 0,65 di pedata, e una altezza di m. 0,35; se non fanno parte della gradinata dell'ima cavea, potrebbero essere i gradini inferiori della scala di accesso al *koilon*.

Il diametro dell'orchestra misura circa m. 14.

All'estremità del braccio orientale della collinetta i nostri saggi non hanno ritrovato - così come si proponevano - il muro dell'altra *párodos* del teatro;

¹ *Op. cit.*

² HOUEL, *Voyage pittoresque des Isles de Sicile etc.*, Parigi 1787, IV, p. 60.

³ G. CAPUTO, *Il teatro di Eraclea Minoa*, in "Boll. Ist. Dramma Antico", 1930, III, p. 86 sgg.



Fig. 1. - CAPOBIANCO. Il pianoro dell'antica città e le collinette a nord.

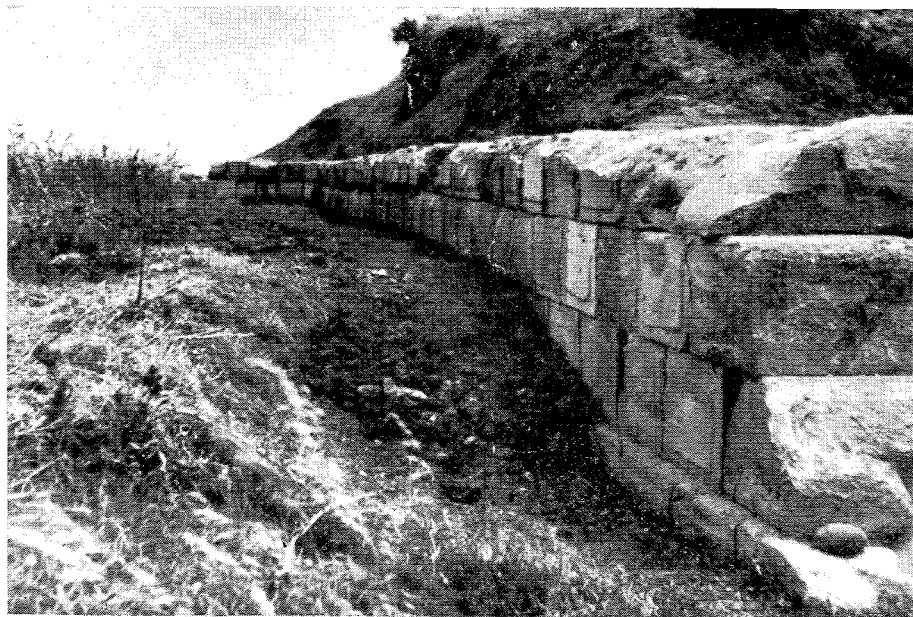


Fig. 2. - La cinta muraria : tratto all'estremità nord-est della città.



Fig. 3. ~ La cinta muraria : la torre E e il mammellone su cui si attesta.



Fig. 4. ~ La cinta muraria : la postierla a sinistra della torre B.



Fig. 5. - Il teatro: l'analemma e le costruzioni di età posteriore che vi si addossano.

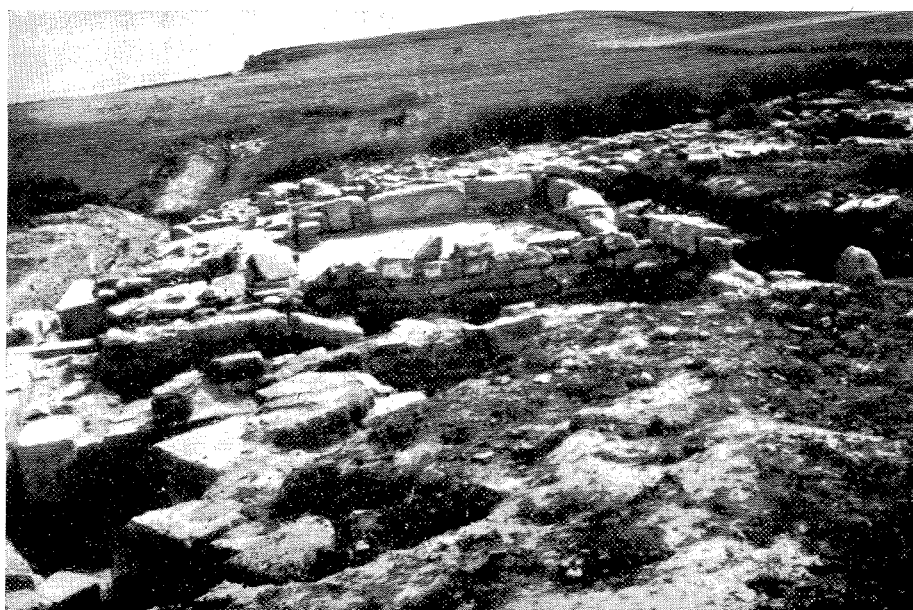


Fig. 6. - La città: avanzi di edifici del primo strato.

al suo posto è stato rinvenuto, quasi in asse con l'*análemma* occidentale, un muro a piccole assise di conci di gesso e di arenaria, irregolarmente disposti, il quale ad est curva verso sud, secondando il taglio della collina; lungo m. 12,25 spesso m. 0,55, conservatosi per un'altezza che va da un massimo di m. 3 ad un minimo di m. 1, costituisce il lato nord di tre ambienti, definiti da muri della medesima tecnica.

Da ovest verso est abbiamo: l'ambiente *a*, di m. 3,50 x 3 circa; l'ambiente *b*, di m. 2,40 x 3 circa; l'ambiente *c*, di m. 4,30 x 3 circa. All'interno dell'ambiente *a*, addossate ai muri est e nord, si conservano due rampe di scale ad angolo retto con relativo ballatoio, nonché la traccia di una terza rampa, in continuazione della seconda e che doveva portare ad un piano superiore. Dall'ambiente *a* si passa in quello *b* mediante una soglia larga m. 0,80, aprentesi tra il muro sud e il muro divisore. Mentre *a* e *b* sono quasi sullo stesso piano, da *b* si passa nell'ambiente *c* mediante una rampa, larga m. 0,60, di 4 gradini misuranti m. 0,30 di pedata, e addossati al muro sud di *b*; anche in *c* la soglia si apre tra il muro sud e quello divisore. In tutte e tre gli ambienti il pavimento risulta di battuto di residui rocciosi; le larghe tracce di bruciato, visibili sui muri degli ambienti *b* e *c*, il deposito di materiale fittile - in gran parte tegolame rinvenuto accuratamente disposto - inducono a ritenere tali ambienti come appartenenti a modeste figuline, costruite sulle rovine del teatro. Infatti anche l'*análemma* occidentale appare sfruttato come muro nord di quattro ambienti, anch'essi definiti da muri costruiti con una tecnica ad assise irregolari di piccoli conci di gesso e di arenaria, rabboccati con resti fittili (fig. 5).

Abbiamo, così l'ambiente *d*, di m. 3,30 x 4 circa, e di cui deve essere ancora liberato l'angolo sud ovest; l'ambiente *e*, di m. 3,50 x 3 circa; l'ambiente *f*, di m. 3 x 3,50 circa, e di cui rimane da liberare il lato sud; il 4° ambiente si trova ancora in gran parte interrato.

Dalle tracce di alcuni muri visibili a sud di tali ambienti si deduce che essi dovevano far parte di un complesso sorto - come abbiamo già detto - sulle rovine del teatro. Ed è ad una ventina di metri a sud del diametro minore del teatro che è stato messo in luce un notevole agglomerato di case, i cui muri presentano la solita tecnica (fig. 6). Di tali ambienti rimandiamo la descrizione a quando lo scavo ne avrà chiarito meglio i rapporti e ci permetterà di ricostruire la pianta dei vari edifici. Diciamo, però, sin da ora, che tale complesso cade su una delle aree più interessanti che lo scavo abbia incontrato.

A parte le ricerche stratigrafiche che sono ancora da farsi, è già acquisita nella zona suddetta, una triplice stratificazione di muri.

Il primo strato è costituito dal complesso di edifici sopraccennato; il secondo da un lungo muro, fatto in gran parte di grossi conci di gesso, quadrati, il terzo da un insieme di costruzioni - per lo più muri a piccole assise di conci gessosi - tagliate dal percorso del muro del secondo strato.

Su quest'ultimo conviene soffermare maggiormente la nostra attenzione. Si tratta di un muro con riempimento a sacco, il cui paramento, nella fronte esterna è costituito da assise, non sempre regolari, di grossi conci di gesso; nella fronte interna, da assise irregolari di piccoli conci della stessa pietra; posto sulla stessa linea del muro est dell'ambiente c, ha un percorso quasi rettilineo verso sud, di m. 115 circa; esso gira, quindi, verso ovest con tratto saggiato di m. 8 circa, costituito di cinque enormi blocchi di arenaria (m. $2 \times 0,80 \times 0,70$) e conservatosi per due ordini di filari; il tratto nord-sud si conserva per altezze ineguali e, a metà circa del suo percorso, raggiunge la maggiore altezza di conservazione (m. 3 circa) con un numero di sei ordini di assise.¹

Mentre per gli altri muri è chiara la loro appartenenza a complessi ambientali, per il muro del secondo strato non poche sono le difficoltà di interpretazione.

Pare, comunque, indubbio, allo stato attuale delle ricerche, che esso continui verso nord con andamento rettilineo, e giri quindi verso nord-est con un tratto fatto anch'esso di conci di gesso squadrati e conservatosi per un solo filare; questo a sua volta pare saldarsi con la linea nord di fortificazione, all'altezza del torrione H. Tenendo presente l'altro tracciato murario che ci è stato dato di identificare, a traverso l'alterno affiorare dei conci, a partire dalla torre G, verso sud-ovest, con percorso quasi corrispondente a quello del muro sopra descritto, saremmo, per il momento, propensi a vedere una seconda linea di difesa della città.

Se tra questa e la linea esterna di difesa ci sia o meno unità di esecuzione, questo è un problema che, per il momento, non siamo in grado di risolvere; ci limitiamo a sottolineare che non esiste tra esse unità di tecnica; e che il muro interno dimostra chiaramente nel suo percorso di tagliare costruzioni preesistenti: queste ci forniscono il *terminus post quem* per la sua datazione; così come gli ambienti del primo strato, presumibilmente di epoca romana, sorti su di esso, talora, da esso con materiali reimpiegati, ci danno il *terminus ante quem* del suo abbandono.

Mettere in relazione i vari monumenti scoperti, sistemarne, per mezzo della ricerca stratigrafica, la cronologia, sarà compito delle successive campagne di scavo: il lavoro compiuto non ha avuto altro scopo che di impostare un problema.

Eraclea, quest'antica città dalle mille vicissitudini, è ormai uscita dall'oblio; verso di essa ora noi non sentiamo che un preciso dovere: creare negli anni

¹ È proprio in questo punto che è stato necessario livellare il banco di marna in declivio verso sud, per potere più agevolmente fondare il muro; nel taglio che, pertanto, si operò nell'antichità appare riversata una quantità di materiale: questo, nell'economia dei dati stratigrafici di cui ci serviremo per la datazione, ci darà elementi di grande interesse.

avvenire un piano rigoroso di organizzazione tecnico-logistica e scientifica che permetta, grazie agli aiuti della Regione Siciliana, di dare all'archeologia una serie di esperienze nuove, e al turismo un nuovo anello nella catena di vestigia classiche che, ininterrottamente, si snoda sulla fascia meridionale della Sicilia, da Pachino a Lilibeo.

ERNESTO DE MIRO

SCOLI DI ORIGINE STOICA DEL CODICE *VENETUS* A DELL' ILIADE

Gli Stoici, Zenone come Cleante e Crisippo per nominare i più noti, si occuparono della critica ai poeti e particolarmente del commento ad Omero. Di quest'attività abbiamo testimonianze che ci rivelano anche la natura particolare dei loro commenti. Zenone, per esempio, secondo l'indice che si trova in Diogene Laerzio, scrisse ben cinque libri di *Ὅμηρικὰ Προβλήματα*. Il commento tendeva, fra l'altro, ad eliminare contraddizioni, dimostrando che Omero alcune volte disse secondo la verità, altre secondo l'opinione.¹ A tal fine si è certamente servito dell'interpretazione del mito come espressione allegorica di fenomeni naturali, interpretazione da Zenone largamente usata nel commento alla Teogonia di Esiodo. Commenti ad Omero, sulle orme del maestro, scrissero anche i discepoli; però non si limitarono ad intendere allegoricamente i miti di Omero, ma, Crisippo sopra tutti, scrissero delle opere in cui i nomi degli dei e i miti narrati da vari poeti venivano interpretati alla luce delle teorie stoiche.² Tuttavia l'interpretazione allegorica di Omero ebbe seguito presso gli Stoici³ e si sviluppò al punto che di uno stesso mito furono date diverse interpretazioni. Alla diffusione contribuì certamente l'uso fattone da Zenone per difendere Omero dall'accusa d'incoerenza.

Con l'accendersi delle polemiche queste opere si diffusero, ma insieme sorsero compilazioni anonime che, raccogliendo e ordinando le varie interpretazioni allegoriche, miravano ad una piena e completa difesa del poeta. Alla difesa si sarà unita a poco a poco anche l'esaltazione, che consisteva nella dimostrazione, con esempi, dell'opinione largamente diffusa nel mondo greco, che Omero fosse il più grande maestro ed educatore. Da una parte quindi la difesa d'Omero, dall'altra la tendenza a vedere nel poeta il filosofo, che allegoricamente aveva già detto quanto il pensiero ebbe poi ad elaborare; questa la natura particolare di

¹ Cfr. Dione di Prusa LIII, 4 (SVF I 274).

² Ciò, oltre che da altre fonti (per cui cfr. *Stoicorum Veterum Fragmenta*, coll. I. von Arnim, voll. 3, Lipsia 1903-1905, II 1076, 1077, 1078, 1079) sappiamo da Cicerone che (*de natura deor.* I 15, 41) sorridendo osserva, *ut etiam veterrimi poetae, qui haec ne suspicati quidem sint, Stoici fuisse videntur*.

³ Basterebbe ricordare Cratete di Mallo.

tali compilazioni che per ciò stesso utilizzavano in massima parte fonti stoiche. Un'opera siffatta deve essere stata la fonte di alcuni dei pochi scolii di origine stoica che si leggono nel codice *Venetus A* dell'Iliade¹; l'essere stata anonima la fonte può darci ragione dell'assenza in questi scolii del nome dell'autore. L'esame degli scolii ed il confronto con altri autori che scrissero sul medesimo argomento ci confermerà l'esistenza di tale opera.

Lo scolio ad A v. 50 (Dind. I pag. 13, 17) è formato di due parti; nella prima viene spiegato come mai la peste nel campo greco abbia prima colpito i cani e i muli, nella seconda perchè i Greci si siano accorti della peste solo dopo nove giorni ed Achille non un altro eroe greco abbia convocato l'assemblea. Del primo problema vengono date due soluzioni. Come più vera e filosofica (ἀληθέστερον καὶ φιλοσοφώτερον) quella che si fonda sull'identificazione di Apollo col sole, il quale bruciando la terra produce la peste e, venendo le esalazioni pestifere su dalla terra, per primi muoiono gli animali che più vicini ad essa per le loro abitudini sogliono trovarsi.

Questo problema, come il seguente, è stato affrontato per difendere Omero; e qui conosciamo anche il nome dell'accusatore, Zoilo. Eraclito² infatti vuol difendere Omero (c. 14, p. 21, οὐρεῖας μὲν πρῶτον...) che Zoilo accusava di dire sciocchezze. Per difenderlo, egli che ha già nel c. 8 indicato come causa del male Apollo che rappresenta il sole, afferma, dopo aver riletto un'opinione degli intenditori di medicina, che la causa più vera della morte degli animali (pag. 22, 17 ἔπειθ' ὁ καὶ μᾶλλον ἀληθές ἐστιν...) è che gli uomini vengono raggiunti dall'aria malsana un po' dopo gli animali che stanno proni verso terra.³

La seconda parte dello scolio (p. 14, 1/10) si presenta più chiaramente come una difesa del poeta: τῆς δεκάτης δὲ ἡμέρας γεγενῆσθαι φανερόν τὸ νοσῶδες, εὐλόγως κατ' αὐτὸν δὲ τὸν ποιητὴν τὸ θεώρημα δεῖ λύειν. τῇ δεκάτῃ φαίνεται τὸ νοσῶδες, τοῦ ἀέρος ἐν ταύτῃ πάντως καθισταμένου, ὥσπερ καὶ αὐτὸς ὁ ποιητὴς δεδήλωκεν. ἡ Ἥρα, φησὶν, ἐπὶ φρεσὶ θῆκε τῷ Ἀχιλλεῖ. Ἀχιλλεὺς γὰρ Χείρωνος ὦν μαθητὴς, καὶ τὴν ἰατρικὴν τέχνην σοφός, ἐκ τῆς καταστάσεως τοῦ ἀέρος ἐπέγνω γινόμενον τὸ κακόν. τὸ γὰρ τῆς Ἥρας ὄνομα παρὰ τὸν ἀέρα πεποιήται, ἐπεὶ τίνος ἕνεκα Νήστωρ ἢ Ὀδυσσεὺς ἢ Μενέλαος, οὐδενὸς ἔλαττον τῶν Ἑλλήνων φροντίζοντες, οὐ ζητοῦσιν, ἀλλὰ μόνος τῇ δεκάτῃ δ'ἀγορήνδε καλέσαστο λαὸν Ἀχιλλεὺς; La difesa si fonda, anche qui sull'interpretazione allegorica, identifi-

¹ Il testo da noi seguito è quello dato dal Dindorf, *Scholía græca in Homeri Iliadem ex codicibus aucta et emendata*, ed. G. Dindorf, t. I-II, Oxford 1872.

² *Heracliti quaestiones Homericae*, ed S. Ph. B. S., prolegg. scripsit F. Oelmann, Lipsia 1910.

³ Oltre che nella *Vita Homeri* dello PseudoPlutarco di cui diremo, l'identificazione di Apollo col sole causa della peste trovasi anche in Cornuto. Cfr. Cornuti, *Theol. gr. comp.*, rec. C. Lang, Lipsia 1881, c. 32, p. 65, 11,

cando cioè "Ηρα del v. 55 con l' ἄηρ.¹ Anche in Eraclito (c. 15, p. 23) abbiamo la stessa spiegazione, ma la fonte è stata riassunta molto frettolosamente: Ἀντήρ δ' Ἀχιλλεύς τῆς νόσου. Χείρων γάρ αὐτὸν ἐδίδαξε, δικαιοτάτος Κενταύρων, ὃς πάσῃ μὲν ἐκέκαστο σοφία, περιττῶς δὲ τῇ λατρικῇ, ὅπου γνώριμον αὐτῷ φασιν εἶναι καὶ Ἀσκληπιόν. προσέθηκε δ' Ἀχιλλεῖ θεραπεύοντι φυσικῶς, ἀλληγορήσας θεῶν "Ηραν* Il legame dell'ultima espressione, προσέθηκε δ' Ἀχιλλεῖ..., col precedente discorso riesce incomprensibile a chi non avesse letto lo scolio da noi riportato.

Nella *Vita Homeri* (II c. 202) è detto semplicemente che Achille, discepolo di Chirone, capì che la causa della peste era Apollo - sole. L'autore di questa *Vita* ha avuto presente la stessa fonte di Eraclito e dello scoliasta e perchè i due problemi si trovano insieme e per espressioni comuni.² Ha tuttavia ommesso quanto altro conteneva la fonte, non interessandogli per quel che doveva dire in quel capitolo. La fonte quindi di cui si sono serviti e lo scoliasta ed Eraclito e lo Pseudoplutarco è la stessa; diversamente tuttavia è stata da ciascuno utilizzata. Lo scoliasta, preoccupato di commentare soltanto il testo di Omero, riesce più chiaro di Eraclito che, preso dalla polemica e seguendo fonti varie, inserisce nella sua esposizione alquanto confusamente quanto ha da questa comune fonte appreso.

Nel libro XV v. 18 e sgg. Zeus ingannato rimprovera e minaccia Era; le ricorda che già una volta l'ha appesa in alto con due incudini ai piedi, le braccia legate da un'aurea catena, e gli dei non ardivano scioglierla perchè egli era pronto a scagliare giù dal cielo chiunque si fosse mosso. Anche per questo mito vi furono accuse e relative difese con diverse interpretazioni allegoriche. Nello scolio ad O 18 (Dind II, p. 61, 30) abbiamo l'eco dell'accusa: ἐζητήται δὲ διὰ ποίαν αἰτίαν οὕτως ἀσχήμως ὑβρίζει τὴν "Ηραν ὁ Ζεὺς διὰ θνητὸν Ἡρακλέα. φησὶ γὰρ "ἢ οὐ μέμνη ὅτε τ' ἐκρέμω. La difesa è fatta interpretando allegoricamente il mito (p. 61-62): ζητέον δὲ ὅτι φιλοσοφεῖ Ὀμηρος. μυθικῶς γὰρ Ζεὺς ἐνθαῦθα ὁ αἰθὴρ οὐρανοῦ τοῦ περὶ τὸν αἴερα δεσμός ἐστιν, ὁ ἄγων τὰ ὑγρά καὶ ἐξ αὐτοῦ δεσμεύων τὰ πάντα. μετ' αὐτὸν δὲ ἐστιν ἡρ μέσος γῆς καὶ αἰθέρος. ὁ δὲ νοεῖν ἡμᾶς τὴν "Ηραν ὑπάρχειν. τοῦ δ' αἰέρος ἐκκρέμαται ὕδωρ τε καὶ γῆ, οὓς δὴ νῦν ἄκμονας λέγει παρὰ τὸ ἀκοπίαστα εἶναι τὰ στοιχεῖα. καλῶς οὖν οὐ δύνανται οἱ θεοὶ τὸν δεσμὸν λῦσαι. ἰσχύς γὰρ τῶν ὅλων τὸ συνδεδέσθαι.

¹ L'identificazione di Apollo col sole risale probabilmente a Zenone; diverse sono, almeno secondo le testimonianze che possediamo, le interpretazioni date del nome di Apollo da Cleante e Crisippo (cfr. SVF I 540 e II 1095). L'identificazione "Ηρα - ἄηρ risale a Zenone (SVF I, 169); l'espressione poi τὸ γὰρ τῆς "Ηρας ὄνομα παρὰ τὸν αἴερα πεποιήται ricorda il particolare modo, inaugurato da Zenone (cfr. *Cicero de nat. deor.* III 24, 63), d'identificare la divinità con un fenomeno naturale fondandosi sul significato etimologico del suo nome (cfr. SVF I 100, 118, 121).

² Μαθητὴς γὰρ ὢν Χείρωνος πρῶτος τὴν αἰτίαν τῆς κατασχούσης τοὺς Ἑλληνας νόσου κατενόησε, συνιδὼν ὅτι τὰ ἐπιδήμια νοσήματα ἐκ τοῦ Ἀπόλλωνός ἐστιν, ὃς γε δοκεῖ εἶναι ὁ αὐτὸς τῷ Ἡλίῳ.

Anche la fonte di questo scolio è comune ad Eraclito (c. 40, p. 59) ed all'autore della *V. H.* Il c. 97 e, come anche è avvenuto precedentemente, è stata usata da ciascuno di essi in modo indipendente. In essa doveva a questo punto trovarsi la difesa d'empietà del poeta ed insieme l'esaltazione della sua sapienza celata sotto le vesti del mito.¹ E grande rilievo nell'opera doveva avere questo mito, nel quale si scopriva la τάξις τῶν στοιχείων degli Stoici; Eraclito infatti dovette rimanere impressionato se, prima di parlarne ampiamente nel c. 40, ha cominciato già a parlarne nel c. 15² e nel c. 23.³ Nel c. 40 poi dice essenzialmente quanto si legge nello scolio, ma nell'amplificazione retorica che fa della fonte ha aggiunto qualche cosa di personale.

Del rilievo che questo mito doveva avere nella fonte abbiamo altre testimonianze. Lo scolio al v. 189 dello stesso libro XV riprende il commento già dato per il verso 18 e sgg. Lo scoliasta ~ è difficile dire se lo stesso o un altro ~ ha voluto esporre in modo più preciso e completo quale pensiero Omero ha celato sotto il mito. Ecco lo scolio (Dind. II p. 69.25; 80, 1-5): τριχθὰ δὲ πάντα δέδασται] καὶ ἔμπροσθεν περὶ τοῦτου εἴρεται ἱκανῶς, ὅτε ἐλέγομεν περὶ τοῦ (18) "ἢ οὐ μέμνη ὅτε τ'ἐκρέμω", ἀκριβέστερον δὲ καὶ νῦν. διὰ γὰρ τούτων ὁ ποιητὴς τὴν κοσμικὴν αἰνίττεται φύσιν, Δία μὲν τὸν ὀνωτάτω ὑποτιθέμενος διάπυρον ἄερα, "Ἡραν δὲ τὸν δεύτερον" καὶ ταύτην φησὶν ὑπὸ Ωκεανοῦ τεθράφθαι, ἐπειδὴ ἐκ τῆς τῶν ὕγρων ἀναθυμιάσεως γίνεται ὁ ἀήρ. ἄκμονας δὲ γῆν καὶ θάλασσαν λέγει, χρυσοῦν δὲ δεσμὸν τὸ αἰθέριον πῦρ, ὅτι ἐν τῷ ἄνωτάτῳ μέρει συνῆπται αὐτῷ ὁ ἀήρ. καὶ ὑπτόμενον τὸν "Ἡραστον εἰς θάλασσαν, παρόσον μεταβάλλει εἰς ἄλλα ταῦτα στοιχεῖα, πῦρ μὲν εἰς ἄερα, ἀήρ δὲ εἰς ὕδωρ. χαλκεύοντα δὲ ἐν Ωκεανῷ, ὅτι τὰ στερεὰ τῆς διὰ ὕδατος καὶ πυρὸς ἐργασίας τυγχάνει.

Quel che rende più completa questa esposizione rispetto alla precedente non è soltanto la presenza dell'interpretazione del legame aureo e di due particolari sul mito di Era, Era allevata da Oceano ed Era che scaglia in mare Efesto, ma soprattutto il valore che il mito di quest'ultimo acquista nell'allegoria. Mentre nello scolio al v. 18 c'è soltanto la τάξις τῶν στοιχείων ~ sufficiente del resto a spiegare allegoricamente il passo ~ qui invece abbiamo il processo della formazione del mondo. Secondo Zenone⁴ nella formazione del mondo dopo la

¹ Così Eraclito al principio del c. 40; mostrare Omero precursore dei filosofi è poi l'intento dei capp. 92 ~ 144 del II della *Vita Homeri*.

² Δύο γὰρ ὄντων κατὰ τοὺς φυσικοὺς τῶν πνευματικῶν στοιχείων, αἰθέρος τε καὶ ἄερος, τὸν μὲν Δία τὴν πυρώδη φανερὴν οὐσίαν, ἣ δὲ "Ἡραμετ' αὐτὸν ἔστιν ἀήρ, μαλακώτερον στοιχεῖον, διὰ τοῦτο τὰ δ' ἀκριβῆ περὶ τοῦτου διαλεξόμεθα μικρὸν ὕστερον. (c. 15 p. 23, 14).

³ Ἄρ' οὖν, εἴ τις θέλει τάληθές ἐξετάζειν, οὐχὶ καὶ ταῦτα τὰ στοιχεῖα παρ' Ὀμήρῳ φιλοσοφεῖται; καὶ περὶ μὲν τῶν "Ἡρας δεσμῶν, ἐν οἷς ἡ τάξις ἡλληγόρηται τῶν τεττάρων στοιχείων, εὐκαιρότερον αὐθις ἐροῦμεν. (c. 23 p. 34).

⁴ Cfr. SVF. I 102; vedi anche "I frammenti degli Stoici antichi", trad. da N. Festa, Bari 1932, I p. 92-93; per Crisippo cfr. SVF II 413.

ἐκπύρωσις, il fuoco, elemento universale, passando attraverso l'aere si converte in acqua, della quale la parte più pesante diventa terra. La difficoltà di vedere nel mito questo processo, in cui il fuoco in ogni trasformazione è sempre presente, è stata ben superata dagli Stoici¹ con l'interpretazione che abbiamo in questo scolio. Identificato col fuoco, Efesto si trova in Zeus (• αἰθήρ • πῦρ) come seme, passa come seme concepito in Era (• ἄηρ),² quindi nel mare (Ὠκεανός • ὕδωρ) in quanto generato e scagliato da Era, e in esso operando diviene terra, in quanto questa vien prodotta dall'attività del fuoco nell'acqua. È questa la prima parte del processo nella formazione del mondo, l'altra comprende il ritorno all'insù; una parte dell'acqua cioè diventa ἄηρ e poi questo πῦρ. Il passaggio di una parte dell'acqua in ἄηρ è visto nel mito di Era che è nutrita da Oceano, in quanto l'ἄηρ si forma per l'evaporazione delle acque.

Ci si può chiedere come mai lo scoliasta abbia posto qui questa più completa spiegazione del mito, se nessun riferimento sembra avere lo scolio coi versi 189 e sgg.³ La verità è che nella fonte tutta l'interpretazione allegorica della formazione del mondo stava insieme come commento ai vv. 18 e sgg. e 189 e sgg. e nel commento a questi ultimi doveva essere esposta la formazione del mondo. Infatti nel c. 97 della *V. H.* non solo i due passi sono citati insieme, ma è anche detto che la parte più importante è quella che commenta i versi 187-189 e sgg.⁴ Questa manca in Eraclito, il quale l'ha tralasciata, credendola forse una ripetizione, e l'ha sostituito con un'interpretazione dei vv. 190-193 del tutto diversa.⁵ Egli tuttavia ha riportato quella parte che nella fonte rappre-

¹ Lo scoliasta ha avuto dinanzi la fonte di cui abbiamo parlato; l'interpretazione può risalire a Zenone, attraverso Crisippo che iniziò il sistematico adattamento delle dottrine stoiche ai miti nell'opera περὶ θεῶν (cfr. SVF II 1077-1078).

² L'identificazione di Efesto col fuoco è omessa come cosa conosciuta, come anche il passaggio da Zeus ad Era; che egli tuttavia lo presuppone è facile vedere da quanto dice per spiegare il mito di Efesto, scagliato in mare, ... παρόσον μεταβάλλει εἰς ἄλληλα τὰ στοιχεῖα, πῦρ μὲν εἰς ἄερα, ἄηρ δὲ εἰς ὕδωρ, dove la prima μεταβολή, πῦρ μὲν εἰς ἄερα, sottintende il passaggio di Efesto come seme da Zeus in Era.

³ Nel *Venetus B* si trova al v. 21.

⁴ Τοῦ δὲ αὐτοῦ λόγου ἔχεται κάκεινα, ἐν οἷς φησιν ὁ Ζεὺς κρεμᾶσθαι τὴν Ἥραν, καὶ ἐξάπτεσθαι τῶν ποδῶν αὐτῆς ἄκμονας δύο, τουτέστι τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν. Μάλιστα δὲ ἐν ἐκείνοις ἐξεργάζεται τὸν περὶ στοιχείων λόγον, δ'ὼν ὁ Ποσειδῶν λέγει αὐτῷ,

Τρεῖς γὰρ τε Κρόνου εἰμὲν ἀδελφοί, οὓς τέκε Ἑστία
Ζεὺς καὶ ἐγώ. τρίτατος δ' Ἀΐδης, ἐνέροισιν ἀνάσσων

καὶ

Τριχθὰ δὲ πάντα δέδασται, ... -

⁵ Cfr. c. 41 p. 62, 6 o. c.

sentava la premessa alla spiegazione particolare dei due passi.¹ Anche qui dunque possiamo affermare che tanto lo scoliasta quanto Eraclito e l'autore della *V. H.* hanno avuto presente la stessa opera. Se dalla stessa derivino o no gli altri scoli che hanno riscontro con Eraclito o con la *V. H.* o con Cornuto, è molto più difficile determinare.

L'affermazione dello scolio ad O 18 (Dind. II p. 61, 26-27) τοὺς τῆς Ἥρας δεσμοὺς νοητέον φυσικὴν τοῦ ἀέρος πρὸς τὸν αἰθέρα συμπλοκὴν, e l'altra di Eraclito c. 15 (cit. p. 71,2) ἡ δὲ Ἥρα μετ'αὐτὸν ἐστὶν ἀήρ, μαλακώτερον στοιχείον, διὰ τοῦτο καὶ θῆλυ, si trovano insieme in Cicerone (*de nat. deor.* II 66 *Aer autem, ut Stoici disputant interiectus inter mare et coelum Junonis nomine consecratur, quae est soror et coniunx Jovis, quod ei similitudo est aetheris et cum eo summa coniunctio. Effeminarunt autem eum Junonique tribuerunt, quod nihil est eo mollius.*) che l'avrà attinto dall'opera περὶ θεῶν di Crisippo.² Ma in Eraclito e nello scolio è giunta non direttamente ma probabilmente attraverso la stessa opera anonima di cui abbiamo parlato.

La stessa cosa può affermarsi per la prima parte dello scolio ad O 189 (Dind. II p. 69, 21-24) φυσικὴ φαίνεται διάταξις γεγενημένη. ὁ μὲν γὰρ τὸ ζῆν παρεχόμενος Ζεὺς ὀνόμασται, ὁ δὲ τὴν ὑγρὰν οὐσίαν ἀπὸ τῆς πόσεως Ποσειδῶν, Ἄιδες δὲ ὁ θάνατος παρὰ τὸ σκοτεινὸν καὶ ἀειδὲς τῆς τῶν ἀνθρώπων ἀπολείας.³ L'ultima parte dello scolio ad O 189 (Dind. II p. 70, 6) contiene una serie di identificazioni di nomi di divinità con fenomeni naturali. La citazione di Esiodo con cui comincia lo scolio (καὶ Ἡσίοδος... λέγει), il trattarsi di divinità di cui insieme si parla nella Teogonia (v. 453 e sgg.), il diverso mito per allegorizzare la trasformazione dell'acqua in terra ed il confronto con altri passi,⁴ ci dicono che si tratta di un altro scoliasta forse, certamente di una fonte diversa. Lo scolio è stato preso da un commento alla Teogonia ed introdotto a questo punto per la presenza dei nomi di Crono e Rea nel v. 187 e del cielo (οὐρανὸν) nel v. 192.

¹ C. 40 p. 59, 12... τούτοις τοῖς ἔπεσιν ἡ τοῦ παντὸς ἐκτεθειολόγηται γένεσις, καὶ τὰ συνεχῶς ἀδόμενα τέτταρα στοιχεῖα τούτων τῶν στίχων ἐστὶ τάξις, καθάπερ ἤδη μοι λέλεκται... Da questo passo è evidente che la fonte parlava non solo della τάξις τῶν στοιχείων ma anche soprattutto della ἡ τοῦ παντὸς... γένεσις.

² Cfr. SVF II 1075.

³ Cfr. Eraclito c. 23 p. 35 Ζεὺς ἐπώνυμος, ἡ τοι τὸ ζῆν παρεχόμενος ἀνθρώπων, e c. 7, p. 12, 14 διὰ τοῦθ' ὁ Ποσειδῶν, ὑγρὰ τις ὕλη καὶ παρὰ τὴν πόσιν οὕτως ὀνομασμένος... inoltre Cornuto o. c. c. IV p. 4, 10, Ποσειδῶν δὲ ἐστὶν ἡ ἀπεργαστικὴ τοῦ ἐν τῇ γῇ καὶ περὶ τὴν γῆν ὑγροῦ δύναμις, εἶπουν ἀπὸ τῆς πόσεως οὕτω κληθεῖσα καὶ τοῦ διδόναι ταύτην, εἴτε... Per l'origine crisippea di tali interpretazioni cfr. SVF II 1062 - 1063 - 1076.

⁴ A Crisippo risale quanto nello scolio è detto di Crono (cfr. SVF II 1089) di Rea (ibid. 1084 - 1085) di Zeus (ibid. 1062). Per la ἐκτομή di Urano una diversa interpretazione hanno dato i tre maggiori Stoici, secondo Cicerone *de nat. deor.* II 24, 63 (ibid. 1067).

Oltre gli scolii da noi esaminati, la cui origine stoica è evidente, pochi altri possono essere attribuiti all'attività esegetica degli Stoici.

Di origine stoica è il breve scolio a B 490 (Dind. I p. 112) διὰ δὲ τοῦ εἰπεῖν "φωνὴ δ' ἄρρηκτος" δηλοῖ ὅτι σῶμά ἐστιν ἡ φωνή., come appare dal confronto con Diogene Laerzio VII 55 ... καὶ σῶμα δ' ἐστιν ἡ φωνή κατὰ τοὺς Στωικοὺς ὥς φησιν ... καὶ Χρύσιππος ἐν τῇ δευτέρᾳ τῶν φυσικῶν anche con *Aetius Plac.* IV 20, 2 (SVF II 387) Οἱ δὲ Στωικοὶ σῶμα τὴν φωνήν. Per quel che abbiamo precedentemente detto, anche qui lo scoliasta avrà avuto presente non l'opera di Crisippo, ma un'opera anonima di commento ad Omero. Ciò possiamo affermare ancor meglio per lo scolio ad I 678 (Dind. I p. 336) σβέσαι χόλου] πυρώδης γὰρ ὁ θυμός. ἐντεῦθεν δὲ καὶ ὠρίσαντο οἱ φιλόσοφοι "θυμός ἐστι ζέσις τοῦ περὶ καρδίαν αἵματος", per il confronto con lo Pseudoplutarco *V. H.* II 131 ... τὴν μὲν ὀργὴν ὑπὸ λύπης ἐγγινομένην, ζέσειν δὲ τινα τοῦ αἵματος..., il quale - come ben si può vedere dal precedente c. 130 - ha avuto presente un passo di Crisippo.¹

A Θ 480 (Dind. I p. 292) leggiamo, Ὑπερίωνος] τοῦ ἡλίου, ἥτοι ὅτι Ὑπερίωνός ἐστι καὶ Θείας παῖς, ὥς Ἡσίοδος (Th. 374) ἐντεῦθεν γὰρ αὐτὸν πατρωνυμικῶς Ὑπεριονίδην καλεῖ ἡ ὑπερίων ὁ ὑπεράνω ἡμῶν ἰῶν καὶ περιπολῶν τὸν κόσμον διὰ τούτον γὰρ τὰ ὅλα συνέχεται. La stessa spiegazione è data nella *V. H.* II 104... καὶ ὅτι αἰεὶ ὑπὲρ ἡμᾶς ἰῶν, καὶ διὰ τοῦτο ὑπερίων προσαγορευόμενος ὑπὸ αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ e nell'*Etym. Magnum*, che avranno seguito lo stesso commento ad Omero. In esso è stata adattata al sole l'interpretazione che Zenone nel commento alla Teogonia d'Esiodo aveva dato del nome del padre, Iperione.²

Per la spiegazione etimologica del nome Γανυμήδης, messa su per difendere Omero d'incoerenza³, potrebbe considerarsi di origine stoica⁴ lo scolio a Δ 2 (Dind. I p. 167, 18): ... διὰ τί καὶ μόνῳ τῷ Διὶ Γανυμήδης ὑπερετεῖ: ζητέον ὅν ὅτι Ἡβὴ μὲν ἅπασι διακονεῖ, ἐπειδὴ τὸ θεῖον αἰεὶ νεάζει τε καὶ ἡβᾷ τοῦτο γὰρ

¹ E' quello riferito da Galeno in *de Hipp. et Plat. plac.* III 2 (114) p. 260 M; cfr. SVF II 906 e 878.

² *Schol. Hes. Theog.* 134 (p. 223 Flach) ὁ Ζήνων φησί ... Ὑπερίονα δὲ τὴν ἄνω κίνησιν ἀπὸ τοῦ ὑπεράνω ἵεναι. Cfr. anche Cornuto c. 17, p. 30, 17 Ὑπερίων δέ, καθ' ὅν ὑπεράνω τινὰ ἐτέρων περιπορεῖται.

³ L' accusa si legge più chiaramente nella forma che lo scolio ha nel cod. *Venetus B*: κατηγοροῦσι τοῦ ποιητοῦ ὡς μαχόμενα λέγοντος, ὅταν ποτὲ μὲν τὸν Γανυμήδην οἰνοχόον εἶναι τῶν θεῶν λέγει, ποτὲ δὲ τὴν Ἡβὴν. οὐκοῦν λύσομεν ὀνόματι καὶ λέξει ὅτι οὐχὶ τῶν θεῶν ἀλλὰ τοῦ Διὸς αὐτὸν οἰνοχόον ἀποφαίνει ... -

⁴ Questo scolio e quelli ad A 50, O 18, 189 sono in parte raccolti anche dallo Schrader nell'opera *Porphyrii quaest. Homer. ad Iliadem pertin. rel.*, ed. H. Schrader Lipsia 1880. L' inclusione nella raccolta, giustificata dal trovarsi aggiunto il nome Πορφυρίου ad O 189 καὶ ἔμπροσθεν ... nel codice Leidense, non significa però che questi scolii siano da attribuirsi a Porfirio. Lo Schrader infatti, riconoscendone l'origine stoica, l'esclude (cfr. o. c. p. 393) e pensa a confusione dello scoliasta nel citare (cfr. o. c. p. 407).

βούλεται αὐτοῖς ἢ τε ἀμβροσία, ἀβροσία τις οὖσα, καὶ τὸ νέκταρ, παρὰ τὸ νεάζειν λεχθέν. Γανυμήδης δὲ ὑπερετεῖ μόνῳ τῷ Δίῳ, ὅτι ὁ μὲν Ζεὺς πρῶτός ἐστι νοῦς, μόνος δὲ ὁ νοῦς οἰκεῖον ἔχει τὸ τοῖς μήδεσι γάνυσθαι · τοῦτο γὰρ ὁ Γανυμήδης. Per l'identificazione Ζεὺς = νοῦς anche presso gli Stoici si può vedere Diogene Laerzio VII 135 ... ἐν τ'εἶναι θεὸν καὶ νοῦν καὶ εἰμαρμένην καὶ Δία πολλαῖς τ'ἐτέραις ὀνομασίαις προσονομάζεσθαι ..., e SVF I 160, 161.

Degli scolii del *Venetus A* in uno solo, se attenta è stata la nostra lettura, troviamo la citazione dell'origine stoica, nello scolio ad E 2 (Dind. I p. 196, 9) Θάρσος δὲ ἐστὶ κατὰ μὲν τοὺς Στωικοὺς φιλοσόφους τὸ ἀσφαλῶς πεποιθέναι αὐτῷ ὅτι οὐδενὶ ἄν δεινῷ περιπέσοι ... Il von Arnim l'ha posto fra i frammenti di Crisippo (SVF III 287); l'attribuzione può essere giustificata dal confronto con Stobaeo *eccl.* II 60, 9 W (SVF III 264 p. 64, 36) θαρδ'ἀλεότῃ δὲ ἐπιστήμῃ καθ'ἣν οἶδαμεν ὅτι οὐδενὶ δεινῷ μὴ περιπέσωμεν e col passo corrotto di Andronico *περὶ παθῶν* p. 281 Schuchardt (ex Paris. 2131) (Κατὰ Χρύσιππον) θαρδ'ἀλεότῃς ἐστὶν ἐπιστήμη καθ' ἣν οἶδαμεν ὅτι οὐ περιπέσωμεν (SVF III 269, p. 66, 16).

PIETRO M. PRIVITERA

SCULTURE BIZANTINE DELLA SICILIA

I monumenti architettonici della Sicilia bizantina hanno ricevuto in questi ultimi anni buoni contributi illustrativi che consentono, in qualche modo, di fissarne le principali caratteristiche e di collocarli in un ben definito quadro storico.

Ma è egualmente noto che essi, nella quasi totalità, mostrano, purtroppo, le sole masse scheletriche, nulla conservando, allo stato attuale, di quel ricco corredo decorativo che doveva formare la nota di maggiore risalto.

Quale estensione abbia avuto la decorazione scultorea è più agevole dimostrare attraverso l'analogia con altri monumenti coevi, scampati alla distruzione, anziché documentare mediante l'esame delle superstiti vestigia. L'indagine è ancora in una fase iniziale e il merito delle prime segnalazioni spetta a Paolo Orsi, che se ne occupò in forma del tutto occasionale, ponendo però nella giusta evidenza i termini dell'importante problema.

Che la scultura non si sia svolta con funzione autonoma, ma si sia piegata, al pari della pittura, alle esigenze decorative, è cosa già nota. E il rilievo vale non soltanto per la Sicilia, ma anche per tutti gli altri paesi che subirono l'influsso della stessa attività creatrice. Il sarcofago di Valeria e Adelfia che riveste, senza dubbio, un'indiscussa importanza sia dal lato iconografico che da quello stilistico, non può, a rigor di termini, riportarsi nel solco della tradizione bizantina. Esso rientra, invece, in quella ricca serie di opere scultoree che, dopo il trionfo della Chiesa, prima sotto l'impulso della tradizione ellenistica alessandrina e poi di quella di Antiochia e dell'Asia Minore, s'irradiarono da Roma, dove feconde botteghe erano aperte, nelle quali squadre di operai attendevano, con largo spirito commerciale, alla lavorazione di prodotti che raggiungevano poi i centri più lontani della Penisola.

Si può quindi affermare che nessun pezzo di eccezionale importanza esiste che si possa far risalire, con tutta certezza, all'età bizantina. Resta, invece, una buona quantità di materiale frammentario - per lo più d'incerta provenienza - i cui caratteri stilistici non lasciano dubbio sul grande processo di trasformazione che deve essersi verificato, dalla metà del VI sec. in poi, nella plastica ornamentale, dove alla libera pieghevolezza delle forme ellenistiche sottentra la rigidità della decorazione ornamentale stilizzata.

È un peccato che nessuno di questi frammenti sia stato trovato in sito, nel

preciso impiego funzionale: avremmo avuto dei preziosi elementi rivelatori che ci sarebbero stati di grande aiuto nella integrazione ideale di molti monumenti.

I pezzi superstiti sono quasi tutti frutto di scoperte occasionali: tenui foglie, avulse dal tronco, che le vicende del tempo hanno disseminato nelle regioni più varie, con sconvolgimenti che ne hanno spesso alterato anche il carattere.

È evidente che questo scomposto frammentarismo costituisce un grande ostacolo per uno studio ordinato, non potendosi trarre, dai soli motivi ornamentali, che si ripetono spesso con costante monotonia dalle origini all'ultima età bizantina, esatti criteri discriminativi per una probabile classifica di età, di tendenze stilistiche. Nel periodo normanno varietà, ricchezza, decoro ornamentale raggiungono espressioni più vivaci, mentre più raffinato si fa il senso dell'osservazione, più spiccato il gusto del dettaglio realistico, ma tecnica e modelli sono pervasi da un grande spirito di uniformità. La scultura, ripetiamo, ebbe scopo ornamentale e servì principalmente a decorare altari, transenne, amboni, cattedre episcopali; entrò anche, con funzioni più strettamente architettoniche, nei capitelli e nelle colonnine delle bifore, nelle arcatelle segnanti la curva delle cupole e delle absidi, nelle volte delle tribune e negli scomparti divisionali dell'iconostasi. Quasi in nessun caso i brani superstiti ci danno rappresentazioni di figure umane; la scultura, moltiplicando i motivi importati dall'Oriente, si abbandona alla libera ornamentazione vegetale e animale, trasformando il marmo o la pietra calcarea con un virtuosismo che sembra prendere ad prestito i fini ricami dei tessuti, i motivi cesellati delle argenterie o la scultura degli avori.

La presente rassegna non può non tener conto delle speciali condizioni di fatto, le quali inducono ad uno studio necessariamente analitico. Era tempo che si raccogliesse in un quadro comparativo tutto il materiale scultoreo che si è venuto, un po' alla volta, accumulando nei magazzini dei musei. Visto nel suo insieme questo materiale illumina, infatti, d'inattesi riflessi un problema che, fino a non molti anni addietro, si poteva considerare come chiuso ad ogni possibile soluzione. Se la semplice Siracusa col suo suburbio ha restituito gran parte di tanta ricchezza, è facile dedurre quale possa essere stato il panorama regionale di cui le raccolte in esame rappresentano un ristrettissimo aspetto.

Limitiamo oggi l'esame ai principali frammenti delle sole transenne che fanno parte delle collezioni del Museo Nazionale e del Museo Bellomo di Siracusa. Tale esame può dare un'idea dell'importanza del problema e della possibilità di adeguate soluzioni future se l'indagine sarà condotta con metodo e con perseverante fatica esplorativa.

TRANSENNE

Ve ne sono in marmo ed in calcare, a traforo o semplicemente scolpite, spesso da un lato, non di rado da entrambi. Assente la figura umana, frequen-

tissimi gli ornati. Il loro uso è chiaramente indicato dalla liturgia e dalla pratica architettonica. Separavano il presbiterio dalle navate, qualche volta sormontate da una sequela di colonnine architravate formanti la *pergula* o *iconostasi*; spesso servivano ad isolare le tombe dei martiri e di santi venerati.

1) *Museo Arch.* - Grosso frammento di robusto lastrone marmoreo, spetante con certezza ad un pluteo (m. $0.72 \times 0.64 \times 0.13$; inv. 18957), rotto visibilmente a metà dell'altezza, la quale perciò non poteva essere inferiore a m. 1.43. Il motivo centrale della decorazione è formato da una grande croce latina, chiusa dentro un cerchio, a sua volta inscritto in una più vasta cornice quadrata. Il lastrone era definito da aggettante cornice, riccamente modanata, in cui il principale risalto scaturisce da una ininterrotta filza di ovali, chiusi in alto da largo listello liscio e in basso da ben rilevato bastone (fig. 1).

Il riquadro che racchiude il cerchio, piuttostochè a semplice bastone, si svolge in forma di fuseruola. Lo spazio degli scomparti triangolari derivanti dall'iscrizione del cerchio, è riempito con grossi fiononi gigliati. Anche il listello circolare che circonda la croce reca una variata decorazione fogliacea, che si forma e si sviluppa con carattere di continuità attorno al tralcio serpeggiante. Le estremità della croce sono coronate da appendice terminale che ne complica, con variazione decorativa non nuova, le forme. Ma il particolare più caratteristico è rappresentato dalla presenza di due dischi circolari, simmetricamente disposti ai lati del braccio maggiore. È da supporre che altri due, colla stessa funzione decorativa, sorgessero in basso, ricolmando gli spazi formati dalla quadripartizione radiale della croce. I dischi sono tutti contraddistinti dai segni monogrammatici.

Nel complesso il movimento decorativo è ispirato ad una certa nobiltà, in cui è possibile sorprendere un fare classicheggiante, che balza, non tanto dall'adozione di alcuni elementi ornamentali, quanto dall'insieme della composizione, ancora sobria ed armoniosa come una scultura antica.

Il pezzo fu trovato nelle fondazioni di una casa di piazza S. Giuseppe (Siracusa); secondo altri, invece, proviene dal sobborgo di S. Lucia.

2) *Museo Arch.* - Quantunque ricomposta coll'unione di più pezzi, questa transenna, in calcare tenero, si presenta, nel complesso, sotto un aspetto di maggiore integrità (fig. 2). Scheggiata ai lati e molto più gravemente sul sinistro, è integra nel senso dell'altezza (m. $1.06 \times 0.66 \times 0.18$; inv. 33270). Sull'estremità destra è tuttora visibile il risalto marginale destinato ad essere incastrato nel vicino lastrone. La decorazione, che appare condotta con più rigida semplificazione di mezzi che nella precedente transenna, s'ispira anche qui al grande simbolo cristiano della croce, che costituisce il motivo centrale. Una triplice cornice, formata da semplici listelli, riquadra il lastrone rettangolare, il cui campo è occu-

pato da una grande croce latina, ergentesi su tre gradini, e decorata, all'estremità dei tre bracci, da appendici molto simili a quelle della croce precedente. Lo spazio circostante accoglie una semplice ornamentazione geometrica, vuota di ogni simbolismo: quattro liste a solchi, disposte a squadra e chiuse da grosse gocce terminali. È assente ogni forma di decorazione vegetale.

Questo lastrone proviene dal feudo Monasteri Soprano, località dell'agro siracusano, non lontana dal moderno paese di Floridia, dove i ricordi cristiano-bizantini sono assai frequenti; campagne di scavi non sono state mai condotte per accertamenti sistematici.¹ Data la scarsità di particolari stilistici non è agevole stabilire l'età del pezzo, che può essere assegnato al VI o VII secolo.

3) *Museo Bellomo* - Lastrone monolitico di marmo, il più grande ed integro fra gli esemplari di *clatra* che si conservano nel Museo (invent. 33075). Allo stato attuale ha forma approssimativamente trapezoide: manca di tutta la parte bassa e di tutto il prolungamento del lato sinistro. Lo spessore normale di cm. 6,5 nella cornice di coronamento, che è a forte aggetto, raggiunge la misura di cm. 15. La cornice, di complessa modanatura, protendentesi come gronda, conferisce un risalto particolare al pezzo che, con bella variazione, è decorato da entrambi i fronti. Il principale di questi è adorno di un monogramma decussato, chiuso in un tondo che domina, come motivo centrale, un vasto campo tutto cosperso di losanghe, ciascuna delle quali reca una rosa quadrilobata (fig. 3a). La decorazione, formata da rilievi appiattiti, è chiusa perifericamente da ampia riquadratura rettangolare, che segna gli estremi limiti della severa ornamentazione. Semplici incisioni lineari si affondano nel marmo, senza dar luogo allo sviluppo di intrecci viminei, di fasce, di tralci.

La decorazione del fronte opposto, una volta visibile dall'interno del presbiterio, s'ispira ad un diverso processo tecnico, perchè, al posto delle semplici linee solcate, subentra lo snodamento nastriforme, che delimita tanto l'inquadratura marginale quanto lo stesso motivo decorativo centrale, formato da ampio tondo in cui è inscritto un nuovo monogramma decussato (fig. 3b). Ma le estremità della croce si raccordano e si fondono colla linea interna del tondo, inflettendosi al centro, in modo da dare all'insieme l'aspetto di una piacevole rosa polilobata.

Nel complesso c'è meno ricerca di effetti decorativi che nella faccia opposta, perchè il campo chiuso dentro l'inquadratura è liscio; manca, soprattutto, il coronamento della vistosa cornice che qui non avrebbe potuto trovare logico

¹ Nella stessa località P. ORSI, in "Notizie, Scavi", Roma, 1903, segnalò una necropoli cristiana del IV secolo, a fosse campanate, da cui venne fuori diverso vasellame di creta rossa corallina e delle monetine costantiniane. La prima segnalazione del pezzo venne fatta dallo stesso P. ORSI, in "Notizie Scavi", 1912, pag. 360, fig. 13. B. PACE, *Arte e civiltà della Sic. Ant.*, vol. IV, p. 428.

sviluppo. Il marmo, esposto per secoli all'azione degli elementi atmosferici - fu trovato in una vecchia casa di via Landolina e fungeva da coperchio di un pozzo abbandonato ed interrato - ha subito un rovinoso processo di erosione che ha fortemente affievolito, specialmente nella faccia anteriore, la bella decorazione. Tuttavia tanto i motivi ornamentali che la tecnica, per la nobiltà del rilievo, rendono accettabile la cronologia; il pezzo può essere assegnato ad uno scultore vissuto tra il V e il VI secolo ed ancora aperto e sensibile agli influssi della decorazione classica.

4) *Museo Bellomo* - Questo grandioso frammento (invent. 11036), venuto in luce in seguito alla demolizione del bastione spagnuolo presso la dogana, si differenzia dai frammenti congeneri per l'eccezionale spessore che è di cm. 25 (fig. 6). Pare che abbia fatto parte di un pluteo funerario. Il marmo variegato mantiene la sua fresca compagine, senza aver sofferto le conseguenze dell'impiego murario. Il blocco, giunto integro nella sua altezza (m. 1.26), è rimasto assai frammentario nel senso della larghezza (cm. 35): ciò che non permette di seguire ed integrare, con relativa sicurezza, il motivo ornamentale che ne costituisce lo sfondo. Questo è debolmente rilevabile da pochi contrassegni; sembra potersi dedurre che la lastra era dominata da un grande pannello centrale, riquadrato dentro larghe bende, le quali circoscrivevano forse la solita croce simbolica e il monogramma decussato. Della riquadratura resta un sol lato, formato da lista, larga cm. 6.5, e incisa da due solchi paralleli: liste analoghe, di poco ridotte in larghezza, ricordano il pannello centrale ai laterali con formazioni cuspidate o a squadra, i cui interstizi sono occupati da risalti circolari dentro cui trovansi iscritte croci a braccia uguali. La decorazione era condotta con ampiezza di disegno, ma l'intaglio è, come sempre, piatto, i rilievi superficiali. Fra tanto sovrabbondare di motivi geometrici, colpisce l'assenza di ogni forma di ornamentazione floreale. Il blocco è caratterizzato da alto zoccolo (cm. 31,5) e da robusta cornice terminale. Lo zoccolo, liscio, ma non tirato a tutto pulimento, forse non era destinato a rimanere in vista. La cornice, (alta cm. 16,5) cade in linea verticale formando un debole oggetto: manca di spiovente e di gocciolatoio. Il tondino è pressochè schiacciato sin quasi a confondersi coi listelli.

Un'iscrizione greca, in buoni caratteri, ma mutila, ricorre sotto la cornice, in una fascia o listello che sovrasta l'inquadratura dei pannelli. L'integrazione del nome [AN]ACTACIOC... è piuttosto agevole: ciò avvalorà l'ipotesi che il pluteo debba avere avuto una funzione funeraria.

5) *Museo Bellomo* - La stessa tecnica decorativa, lo stesso motivo ispiratore ritornano in quest'altro frammento marmoreo di transenna o più probabilmente di pilastro, come sembrerebbe essere dimostrato dall'insolito spessore. (fig. 8) La superficie era attraversata dall'incrocio di grandi motivi geometrici a squadra, accoglienti negli spazi mediani una decorazione a volute e agli angoli robusti



Fig. 1.

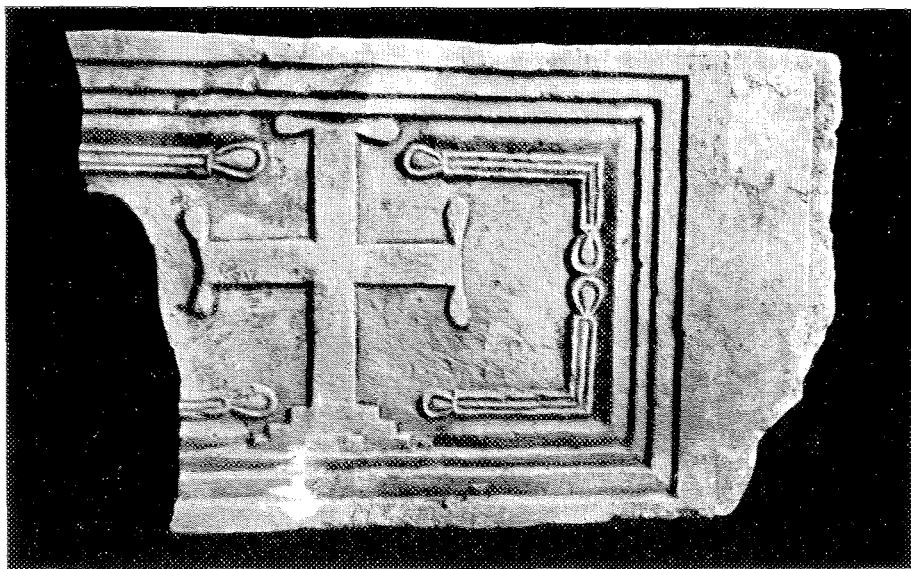


Fig. 2.

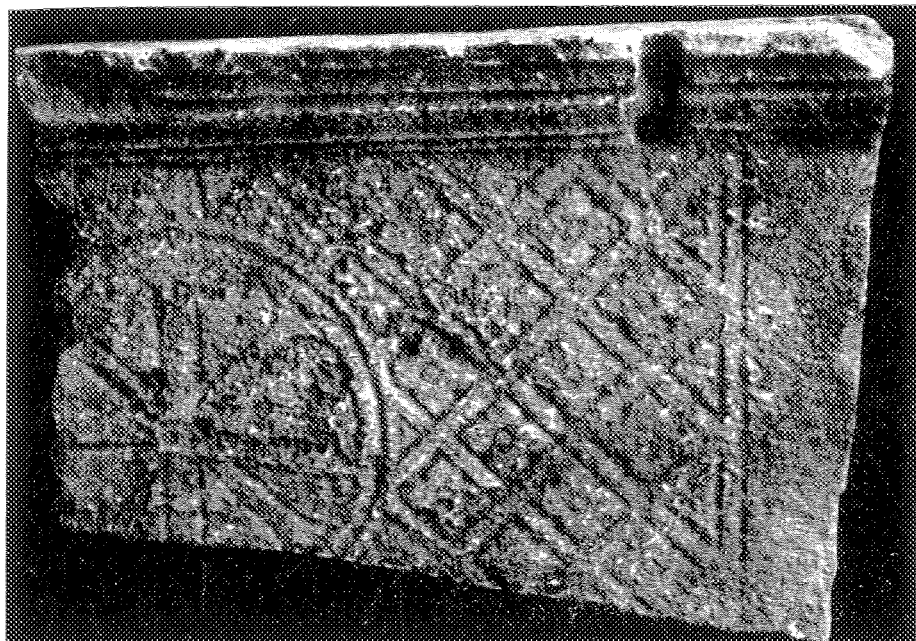


Fig. 3 a.

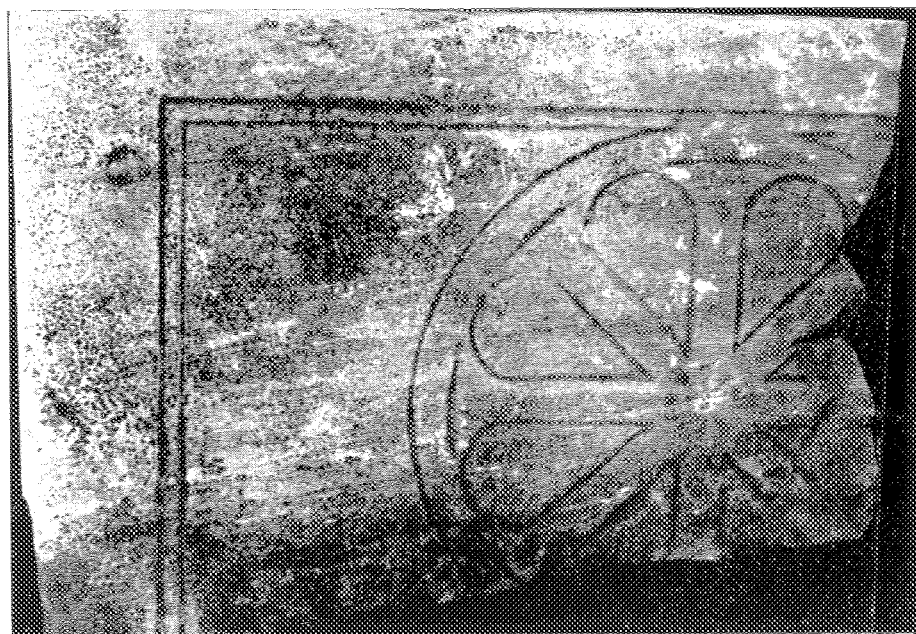


Fig. 3 b.



Fig. 4.



Fig. 5.

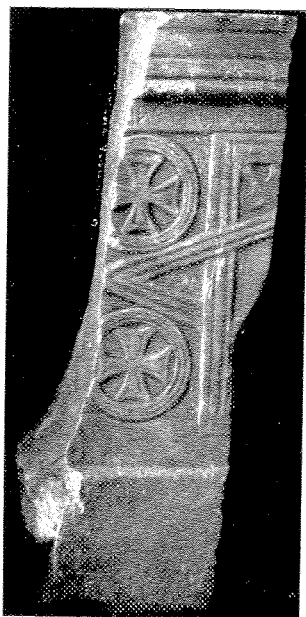


Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8



Fig. 9.

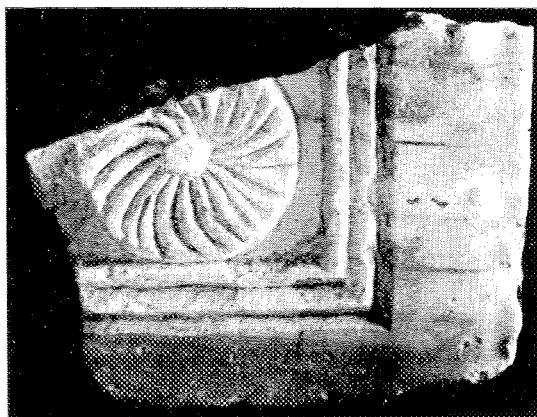


Fig. 10.

fioroni gigliati. Le bande divisionali sono formate da listelli intercludenti la classica fuseruola. Il pezzo è in condizioni di grande logoramento ed è quindi difficile integrarne il complesso schema ornamentale.

6) *Museo Bellomo* - Frammento di ridotte proporzioni, in calcare, proveniente dalla necropoli greco-bizantina di Grotticelli presso Siracusa (fig. 4). Faceva parte di una transenna, di cui forse rappresenta poco meno della quarta parte. Risulta dalla ricomposizione di diversi pezzi ed ha, allo stato presente, forma quasi rettangolare (cm. 35x23,5; invent. n. 48608). Il tenue spessore (cm. 5,3) ne chiarisce, in parte, la derivazione e l'uso: apparteneva certamente ad un organismo architettonico molto modesto per sviluppo e proporzione: piccolo *clatrum* destinato a circoscrivere, frontalmente, qualche tomba di martire o di personaggio ragguardevole. La decorazione non ha nulla da vedere con quella delle transenne, sin qui passate in rassegna: ai motivi geometrici subentrano quelli floreali, portati al massimo della stilizzazione. La scultura è sempre appiattita, ma i motivi sono distinti da profonde incisioni che danno, a prima vista, l'impressione di un lavoro traforato. Forse, anche qui, esisteva un motivo centrale definito da riquadratura; restano, infatti, poche tracce di una interna cornice dentellata, attorno alla quale si svolgeva, come ampio festone, tutto il groviglio della decorazione fogliacea. Stilisticamente il pezzo si collega ai frammenti di transenna derivanti dalla cripta di S. Marziano.

7) *Museo Bellomo* - Lastrone marmoreo, completo in larghezza, dimezzato in altezza (cm. 61x5.45x4,5) (fig. 5). La decorazione si estende solo ad un fronte; fu riadoperato nel Cinquecento e nel fronte opposto, debitamente levigato, venne scolpita una iscrizione. Rotto in due pezzi, è stato ricomposto ed oggi fa parte della collezione Bellomo; ma s'ignora donde provenga. È lavoro di nobile fattura, di gusto classicheggiante.

Il lastrone, la cui altezza originaria doveva essere quasi esattamente doppia - un metro circa, come ne fa fede il motivo decorativo centrale rotto proprio a metà - aveva forma rettangolare. Il campo, perfettamente liscio, è dominato da un disco circolare a rilievo, nel quale campeggia, con ottimo risalto, una croce latina che punta le testate del braccio maggiore contro la periferia del disco. Una cornice riquadra il pannello formando, sulla sinistra, un risalto costolato che manca sulla destra; da questo lato, anzi, il margine appare attaccato da scalpellatura che ne riduce lo spessore, forse per servire da base d'incastro al vicino lastrone. Ricca di modanature è la base: listelli, gusci, bastoni sono lisci. Manca ogni accenno alla decorazione floreale, agli annodamenti curvilinei, ai nastri serpeggianti. Motivi ornamentali e tecnica sono di un'estrema semplicità.

8) *Museo Bellomo* - Blocco di vistose proporzioni, proveniente dalla Cattedrale (invent. 37220) (fig. 7). Non è improbabile che facesse parte di un *clatrum*,

ma è stato smembrato in tutti i sensi con tagli sistematici che lo hanno ridotto in larghezza, e specialmente in altezza. Allo stato attuale misura cm. 87x27x17. Se la decorazione si accentrasse attorno ad un motivo dominante o si disperdesse in un frammentarismo multiplo, non si può precisare. Sembra che dovesse prevalere la decorazione vegetale, distribuita entro motivi geometrici lineari, formati da nastri a due solchi, disposti verticalmente e a squadra. Il campo più vasto era occupato da due grandi cerchi concentrici, contornati da una sequela ininterrotta di semicirconferenze, ciascuna delle quali includeva una foglia stilizzata. Che cosa racchiudessero i due cerchi non si è in grado di stabilire perchè il frammento ci dà di essi solo un breve settore in curva; il campo centrale è andato travolto dal taglio. Non è però arbitrario integrare la mancanza col simbolico monogramma e colla croce. Gli scomparti secondari erano ricolmi di foglie o fioroni; uno di questi è inscritto nello spazio angolare del lato sinistro, mentre un altro è stato investito e tagliato in seguito alla smembratura: trattasi, in quest'ultimo caso, piuttosto di un ramo, rivestito lateralmente di foglie spalmate, perfettamente uniformi, di cui l'ordine di sinistra è andato distrutto. La scultura è caratterizzata da incavi profondi e, in parte, da sommarietà di modellato che dà ai fiori e alle foglie uno scarso rilievo plastico.

9) *Museo Bellomo* - Frammento di pluteo, ridotto quasi in forma architravata (m. 0,77 × 0,40 × 0,40), d'ignota provenienza (fig. 9). Ha le due testate completamente manomesse, una con taglio a squadra, l'altra con disordinato scalpellamento. Anche la zona terminale è stata attaccata e trasformata in forma di schienale a due spioventi. Parte della decorazione è andata, in tal modo, distrutta. Non è possibile, in questa condizione, rendersi conto del taglio del lastrone e del suo complesso ornamentale. È presumibile, a giudicare dalle parti superstiti, che fosse tutto quanto scompartito in larghi pannelli orizzontali fra di loro divisi da ampie bande di moderato rilievo e recinti, con ben distinta inquadratura, da listelli snodantisi in forma di stretta cornice a bastone. Il pannello inferiore è quasi integro e reca le tracce della sua inquadratura. Il motivo decorativo in esso racchiuso è formato da un appiattito intreccio floreale che si sviluppa con semplicità, senza accentuati trapassi, senza ricercate e tormentose complicazioni. Un nastro curvilineo, con solco mediano, rotto qua e là da nodi, si arricchisce di foglie terminali allungate. Queste sono semplicemente accennate, con tecnica molto sommaria, ma con stretta aderenza allo spirito della tradizione. Ogni ricordo di classicismo è assente. Della decorazione del pannello superiore s'intravedono alla base debolissime tracce le quali permettono tuttavia di stabilire che essa s'ispirava ad uno stesso concetto ornamentale, ad uno stesso procedimento tecnico.

10) *Museo Bellomo* - D'ignota provenienza è altresì un altro brano di lastrone marmoreo di pluteo, di cui è rimasta solo la zona angolare. Si collega

ai tipi di decorazione classica avanti studiati, poiché ogni ridondanza ornamentale è soppressa e l'effetto estetico è affidato ad una partitura, ottenuta con inquadramento di grande sobrietà. Una fascia assai larga nel lato inferiore, dove disimpegna quasi la funzione di base, si svolge a squadra, circoscrivendo due semplici modanature che definiscono e incorniciano il pannello. Questo doveva sicuramente accogliere un motivo decorativo centrale - il monogramma o la croce - ma la parte superstite, assai limitata e ristretta, non ne conserva alcuna traccia (m. $0,30 \times 0,44 \times 0,08$). Anche il fronte opposto è decorato; la riquadratura ripete, senza alcuna variazione, il motivo precedente; ma la superficie del marmo appare attaccata, da questa parte, da grave corrosione. Forse la diversità decorativa si esplicava nel motivo centrale; manca però ogni possibilità di controllo.

11) *Museo Bellomo* - Questo piccolo brano di lastrone (m. $0,36 \times 0,27 \times 0,08$) proviene dalle rovine del tempio di Apollo (fig. 10): nuova documentazione comprovante la trasformazione bizantina del grande monumento dorico. Il brano appartiene all'estremità angolare, cosicché è possibile cogliere le linee essenziali della riquadratura, che riproducono lo schema della transenna in precedenza illustrata. Alla grande fascia esterna si oppongono, collo stesso andamento lineare, due piccoli listelli, a spigolo vivo, che circoscrivono, a mo' di cornice, il campo del lastrone. L'angolo è variato dall'introduzione di un disco circolare, a rilievo, accogliente una decorazione spiraliforme, che si raccorda ad un nodo centrale. È da supporre che il disco si ripetesse, con simmetrica rispondenza, negli altri tre angoli e che tutti insieme circoscrivessero il grande motivo decorativo destinato a dominare nel settore mediano del pannello. La scultura è però molto trasandata, l'esecuzione incerta. Solchi e listelli sono tirati senza alcun rigore d'allineamento: gli spigoli si ottundono ed appiattiscono; talvolta, invece, s'irrigidiscono in profili taglienti. Particolari tecnici e stilistici avvicinano il pezzo ai pulvini restituiti dagli scavi del tempio; in essi il motivo spiraliforme è assai frequente.

12) *Museo Bellomo* - Frammento marmoreo d'incerta derivazione (m. $0,33 \times 0,18 \times 0,05$) (fig. 13). È decorato in una sola faccia, ma nell'opposta vi sono contrassegni multipli di lavorazione i quali denunciano la riutilizzazione di un blocco probabilmente classico. Del lastrone ci è pervenuto il lembo inferiore; la decorazione, assai complessa per l'ornamentazione e i motivi simbolici, era chiusa da larga cornice periferica, seguita da fuseruola e listello. La cornice ha tutto l'andamento di una delicatissima trina; è incisa da una serie uniforme di palmette - circoscritte da semicerchi che si raccordano alla base - con uniformi motivi ricolmanti gli spazi interstiziali. Della decorazione del pannello centrale è ben rilevabile un vaso o cratere, dal cui interno emana un tralcio che si piega

in modo anguiforme, ma nudo di foglie e di fiori, almeno per gran parte del suo snodamento. Segue, subito dopo, presentato in pieno profilo, un alato - forse un piccione - mancante solo della testa. È lavoro d'intaglio preciso, che tien dietro ai particolari più minuti. Tecnica e motivi ornamentali sono prettamente bizantini e si richiamano alla trama delicata degli intagli che si stendono nei capitelli e nelle transenne di S. Vitale a Ravenna.

13) *Museo Bellomo* - Il vecchio repertorio ornamentale e i procedimenti tecnici permeati d'influssi classicheggianti riappaiono, invece, in un altro frammento di pluteo (m. $0,26 \times 0,32$) di cui gli inventari non ci indicano la provenienza (fig. 12). A giudicare dallo spessore (cm. 10) bisogna inferirne che doveva trattarsi di lastrone di considerevole ampiezza, anch'esso di provenienza classica, utilizzato poi per nuovi bisogni. Della primitiva decorazione restano tracce in una testata, adorna di baccellatura classica. Nel prospetto bizantino il motivo predominante era costituito, anche questa volta, da una grande croce, di cui resta un brano del braccio sinistro, chiuso dalla solita arricciatura terminale. Oltre all'inquadratura generale, formata da ampio listello e da fuseruola, la croce era meglio definita da una specie di edicola, di spiccata struttura architettonica: una grande arcata poggiante su capitelli a piramide tronca rovesciata, impostati su semicolonne con l'appendice di due ben profilati collarini. Dell'arco, costituito da ampia fascia, attraversata da modanatura, esiste solo il piedritto. La struttura del capitellino e la decorazione che s'incide in una delle facce, rientrano nel repertorio bizantino. Anche il gusto di chiudere in una cornice architettonica il motivo fondamentale non è nuovo: ricordiamo uno dei sarcofagi di S. Apollinare in Classe e alcuni particolari delle colonne istoriate del ciborio dell'altar maggiore della chiesa di S. Marco a Venezia. Ma nello stile perdura ancora il sentimento della tradizione classica, che trova accenti espressivi, non solo nella luminosità di alcuni particolari - fuseruola, listelli - ma anche nella nitidezza dei rilievi, nella precisione del taglio e nella parsimonia degli ornati.

14) *Museo Bellomo* - Un'integrazione del pezzo precedente sembra costituire un frammento di più vaste proporzioni, trovato, or non è molto, nell'ex convento di S. Maria fuori le mura (fig. 14). Misura, allo stato attuale, m. $1 \times 0,25$. Ma la larghezza originaria, com'è facile rilevare dalla figura dimidiata facilmente integrabile, doveva aggirarsi attorno ai sessanta centimetri. Si tratta, anche questa volta, di un blocco di marmo riutilizzato, ma di maggior spessore del precedente. Della primitiva decorazione nulla più rimane perchè la faccia fu attaccata con taglio profondo, che piegò il pezzo ad uso di soglia o di gradino. La casuale rimozione ha messo in vista la decorazione bizantina del lato opposto.

Il rapporto stilistico e i richiami ornamentali al pezzo avanti descritto sono talmente stretti da far quasi pensare che ci si trovi di fronte alle parti di uno

stesso monumento scultoreo; ma lo spessore dei due lastroni e la differente larghezza del listello, che corre attorno alla fuseruola, conducono ad una contraria conclusione. La buona conservazione del lastrone di S. Maria contribuisce a meglio determinare il ciclo decorativo del precedente, pervenuto in stato di grave mutilazione. I quattro scomparti che definiscono i quattro bracci della croce erano adorni di formelle circolari, di cui solo due, leggermente mutili, sono ora superstiti.

Le formelle sono recinte da una decorazione dentata, ma quella superiore accoglie, all'interno, un motivo elicoidale, che si trasforma, nella formella sottostante, in una rosa polilobata. Un fiorone, desinente in due robuste volute, adornava gli angoli superiori del tracciato decorativo. Della croce rimane il tratto terminale del braccio destro, chiuso dalla solita arricciatura.

Identica nei due pezzi l'inquadratura generale, identiche le membrature della grande edicola accogliente la croce: dal motivo a treccia, che accompagna lo spiegamento dell'arco, alla conformazione strutturale dei capitelli e delle semicolonne su cui quelli gravano. Tutto ciò prova che i due pezzi, pur non appartenendo ad una stessa formella, debbono forse considerarsi come parti di uno stesso plesso decorativo.

Il motivo ornamentale dei pezzi del museo Bellomo ha profondi richiami al motivo che ricorre nella transenne di S. Sabina, a Roma. Particolari strutturali e rilievi decorativi riproducono schemi che dovevano costituire una specie di luogo comune nell'ambito del mondo artistico bizantino. Se la cronologia delle transenne di S. Sabina oscilla, nel comune giudizio, tra i secoli VIII e IX, può ad essa accostarsi, senza forzamenti, quella dei due pezzi del Bellomo.

15) *Museo Bellomo* - Grosso frammento di lastrone, il cui impiego architettonico appare assai incerto: si tratta di materiale riutilizzato, il cui spessore varia da un minimo di cm. 6 ad un massimo di cm. 12,5. Forse la decorazione si stendeva a più di un lato, ma quello che oggi mostra una certa unità di sviluppo è solo uno, avente forma pressochè rettangolare (m. 0,31 × 0,27). Il campo è dominato da un vaso a doppia ansa, da cui emerge un fascio non ben distinto di foglie stilizzate e, alla sinistra, da una lepre accovacciata, alla cui spalla risalta una rosa a molti lobi. Le orecchie tese e la testina dell'animaie hanno un certo richiamo naturalistico, ma la tecnica è sommaria, rozza ed inespressivo il modellato. Non manca neppure il tentativo di chiudere il pannello dentro una normale riquadratura.

16) *Museo Arch.* - Frammento di transenna marmorea, frazionata in due pezzi e completa solo nel tratto angolare destro (fig. 15). Proviene da Paternò (contrada S. Marco) e fu acquistata dal Museo arch. nel 1905 (invent. 25167). Allo stato attuale misura m. 0,63 × 0,29 × 0,04. Aveva forma rettangolare, ma

mentre non è determinabile l'altezza, si può, dalla presenza di alcuni motivi decorativi, calcolare la larghezza, che era di m. 0,78. Del motivo centrale, chiuso in una serie di larghe cornici e di listelli, nulla si può dire perchè sono rimasti solo brevi tratti, dove è possibile tuttavia cogliere l'iniziale sviluppo di un reticolato formato da liste larghe e schiacciate. Cornici e listelli sono lisci; solo la faccia che sovrasta il grande pannello centrale è adorna di decorazioni. Attorno ad una croce, occupante il punto mediano, sono schierati, in due gruppi, sei piccoli uccelli, ma dell'estremo del lato sinistro s'intravede solo il becco, mentre il resto è andato distrutto. Lo schieramento è improntato a monotona uniformità, come uniforme è il modellato dei piccoli alati, presentati tutti in pieno profilo. Ingenuo il tentativo di rappresentazione naturalistica, come è dimostrato dal distacco delle ali e dalla vivacità espressiva dell'occhio, in cui forse una leggera colata di piombo contribuiva a dare alla pupilla un maggior senso di mobilità. Cronologicamente il pezzo può convenire al periodo bizantino o alla prima età normanna.

17) *Museo Arch.* - Carattere più arcaicizzante presenta quest'altro frammento di pluteo - come tale ce lo fa vedere, fra l'altro, un rilievo costolato angolare destinato ad essere accolto nell'opposta vagina - che si distingue dai pezzi in precedenza descritti per i motivi decorativi, ma, più, per la tecnica (fig. 11). È incompleto in tutti i sensi, tranne nell'angolo inferiore destro, dove non si notano tuttavia tracce di incorniciature o di listelli. La decorazione occupa il campo senza ordine, con strano affastellamento. Il motivo di maggior risalto è costituito da un grande ramo di palma, che emerge da una base costituita da un triplice gradino rastremantesi a piramide. Il ramo che, attorno ad una sottile nervatura centrale, reca una serrata schiera di foglie allungate, si piega, come sotto il peso della sua lunghezza, sulla sinistra, incorniciando la pleiade delle piccole figure disseminate nel pannello.

Tra le figure di più spiccato rilievo va ricordata una colomba o oca, dal collo alto, sottile, dalla piccola testa, ma dal corpo voluminoso, indicato mediante semplice rilievo periferico. Ad essa sovrasta un altro piccolo volatile, rappresentato pure di profilo, poi un pesce, reso infantilmente con pochi tratti lineari, e più su ancora un fiaschetto od orcio a doppio cerchietto, con visibile punto mediano. Le figure mancano di nesso compositivo, di legame intimo, di rilievo plastico. I contorni sono piuttosto graffiti, poco incisi, sommari. Se la palma, la colomba, il pesce possano avere avuto, nell'intenzione del rozzo intagliatore, un significato simbolico è difficile stabilire, tanto più perché ignorasi la precisa destinazione del pezzo. Più che ad un piano decorativo prestabilito sembra quasi che le figure siano dovute al gusto bizzarro di un intagliatore d'occasione che si sia divertito ad incidere la lastra ben levigata con veri e propri scapricciamenti. Il pezzo manca di note stilistiche individuanti e può essere accolto, tanto

tra le manifestazioni decadenti dell'arte bizantina, come tra quelle cristiane di transizione, dove non giunge più il soffio della tradizione classica.

Il frammento ha sul margine destro un dente, il quale s'innesta nella guaina di un pilastro, che sembra quello originario (fig. 19). Il fronte di questo è dominato da una grande baccellatura, chiusa da cornice a bastone. Una piccola croce latina è incisa nell'estremità superiore, sormontata, negli opposti angoli, da due foglie stilizzate, racchiudenti, al centro, un semplice ovulo. La scultura è opera di rozzo scalpellatore, che può contare scarsamente sulle risorse della sua esperienza tecnica ¹.

18) *Museo Bellomo* - In questo frammento di lastrone calcareo troviamo i caratteri particolari dei numerosi frammenti di transenna della cripta di S. Marziano. Potrebbe anzi considerarsi come uno di questi, se non si distinguesse visibilmente per la diversità del calcare e, in maniera più certa, per la decorazione, estendentesi ad una sola faccia, mentre nei pezzi della cripta di S. Marziano la decorazione abbraccia i due fronti. Data la friabilità del calcare, il lastrone, che misura m. 0,35 × 0,26 × 0,10, ha la decorazione assai corrosa, con motivi non sempre identificabili. È caratteristica la minuta partizione del campo, dove prevale l'ornamentazione geometrica, ottenuta con paziente lavoro di incavo e, non meno ancora, la riquadratura generale affidata ad un tenue listello e ad una poco rilevata fuseruola.

19) *Museo Arch.* - Chiudiamo infine questa rassegna con l'esame del più volte citato gruppo di transenne, venuto casualmente in luce nella cripta di S. Marziano. Fu nel corso dei lavori esplorativi in essa condotti che il piccone mise in vista, di sotto ingenti cumoli di terra di riporto, una vera massa di frammenti scultorei bizantini, la più ricca fino ad ora restituita dal nostro misterioso sottosuolo. Le sculture, smembrate e scheggiate, erano servite a ricomporre uno dei sepolcreti della cripta, per dar possibilità di sviluppo ad una scala di collegamento col monastero sovrastante. Il gravissimo scempio deve essere

¹ Questo pezzo fu pubblicato da P. ORSI, *Nuovi ipogei di sette cristiane e giudaiche al Cappuccini in Siracusa*, in "Roemische Quartalschrift", 1900, pp. 206-209. L'Orsi non affronta la questione cronologica, limitandosi ad affermare che il pezzo "studiato da numerosi dotti, è stato variamente giudicato per cristiano, medievale e, persino, fenicio". Egli lo ritiene, invece, ebraico. A questa conclusione perviene attraverso l'esame dei motivi decorativi - palma, uccello, oca, pesce, dischi circolari, fiasco globale - in cui crede di ravvisare contrasegni allusivi alla religione giudaica. Tale opinione segue, senza discuterla, B. PACE, *Arte e civiltà* etc., pag. 137. Ma questo simbolismo non è rigorosamente dimostrativo, tanto più perché tra le molte figure manca il famoso candelabro eptalichne, costantemente usato in tutte le rappresentanze giudaiche. D'altro canto la presenza della croce nel pilastro, dentro cui è innestata la transenna e la stessa provenienza del frammento, tolgono credito alla interpretazione orsiana. Il pezzo deriva, infatti, da una catacomba cristiana di Palazzolo. In questa città, nella Collezione Iudica, esiste un altro frammento della stessa transenna, che l'Orsi non conobbe. I motivi decorativi sono eguali a quelli passati in rassegna. Domina il ramo della palma, la quale si curva, formando, col ramo opposto, un'inquadratura circolare dentro cui si svolge lo schieramento delle figure.

stato compiuto nel tardo medioevo, non presentando la scala, ora nuovamente abbattuta, alcun carattere di antichità. Il frammentarismo accusa la sistematica opera di distruzione che ha tentato di ridurre in minuti pezzi la massa delle sculture per farne una più agevole e compatta massa di ricolmo dei loculi sepolcrali¹.

Il ricco materiale, tuttora accatastato nei magazzini del museo, attende l'opera paziente del riordinamento, solo in piccola parte iniziato². Bisogna ricomporre le sparse membra in un meno tormentato frammentarismo per poter ristabilire la bella varietà di forme impresse sulla docile pietra calcarea. Il marmo è completamente assente, ma nei confronti col materiale esumato dal fondo marino del piccolo porto, la decorazione si fa molto più ricca e complessa. Insieme coi motivi ad intreccio, ricorrono figurazioni zoomorfiche; la decorazione fogliacea si complica in una più sapiente ricerca di particolari dove entrano i più comuni schemi bizantini (figg. 16, 17).

Quale la funzione architettonico-decorativa di questo ricco materiale? Essa è chiaramente indicata dal largo impiego dei motivi i quali decorano il duplice fronte dei pezzi; questi appaiono tagliati in forma di lastroni, di spessore relativamente sottile, alcuni dei quali portano, nella marginatura esterna, un risalto costolato, a sezione rettangolare, destinato a scorrere in un solco o vagina, di analoga struttura, scavata nei pezzi corrispondenti. La molteplicità dei pezzi, di cui gran parte si sottrae alla possibilità di ricomposizione, ci dà un'idea approssimativa del considerevole sviluppo del primitivo organismo architettonico cui appartenevano. La sua esistenza non oseremmo collocare lontano dall'ambito della cripta e della sovrastante basilica. Serviva a delimitare la struttura delle absidi o chiudeva, tutt'intorno, la tomba di qualche martire venerato?

Il tentativo di ricomposizione si è esteso solo ad alcuni grossi frammenti, che presentiamo nell'unita illustrazione (figg. 18 a, 18 b).

Tanto nel verso che nel recto il lastrone era interamente coperto da un densissimo apparato decorativo la cui integrazione ideale può desumersi da un facile confronto delle parti, quali risultano dal saggio integrativo. Il motivo dominante si racchiude in un grande rettangolo centrale, circoscritto, a sua volta, da altro più vasto, formato dal listello marginale che corre perifericamente a guisa di cornice. Lo spazio intermedio è adorno di decorazione varia. Nel resto il rettangolo chiude una formella circolare, segnata da ininterrotta catena di pun-

¹ Una prima segnalazione di questo ritrovamento fu fatta da P. ORSI, *Sicilia Bizantina*, pag. 220.

² Un primo tentativo di ricomposizione venne compiuto nel 1932. La formella che se n'è ottenuta trovasi esposta nella sala cristiano-bizantina del Museo archeologico. Ma un paziente lavoro di reintegrazione è ora in corso sotto la direzione del Dott. S. L. Agnello, il quale si propone di dare una compiuta illustrazione dell'importante gruppo di sculture. Allo stesso devesi, nell'esame di esse, la scoperta di talune minuziosissime iscrizioni greche graffite, tuttora inedite. Dalla grafia e dal formulario appare chiaro che le iscrizioni vanno collocate tra il sec. VIII e il IX. Cade così l'opinione di coloro che, con scarso senso critico, riportavano le sculture all'età normanna.



Fig. 11.

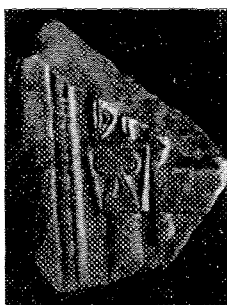


Fig. 12.

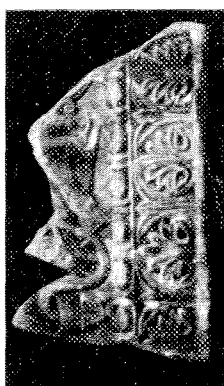


Fig. 13.

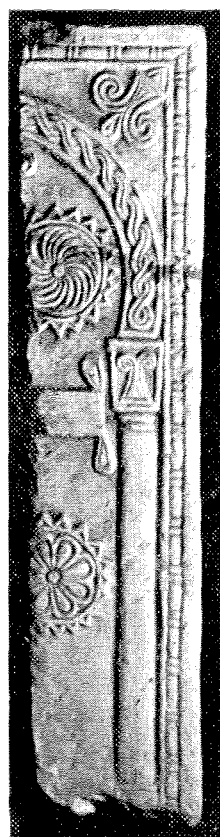


Fig. 14.

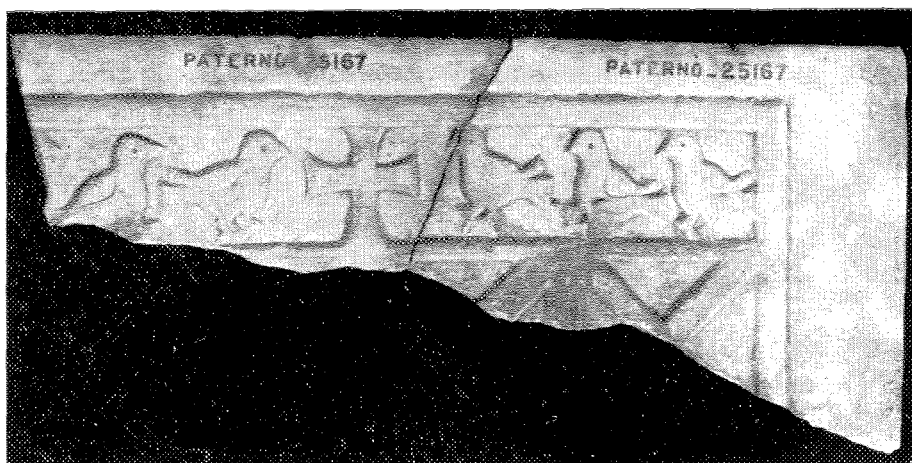


Fig. 15.

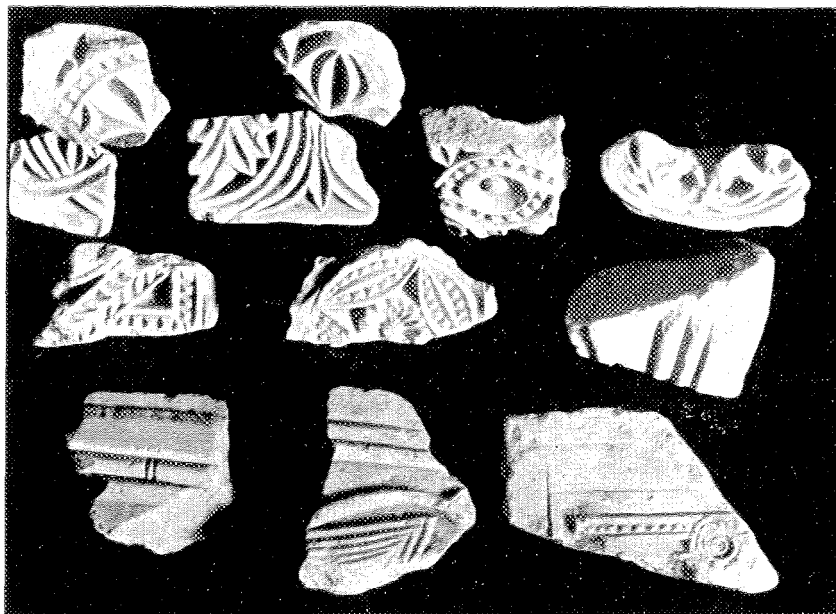


Fig. 16.

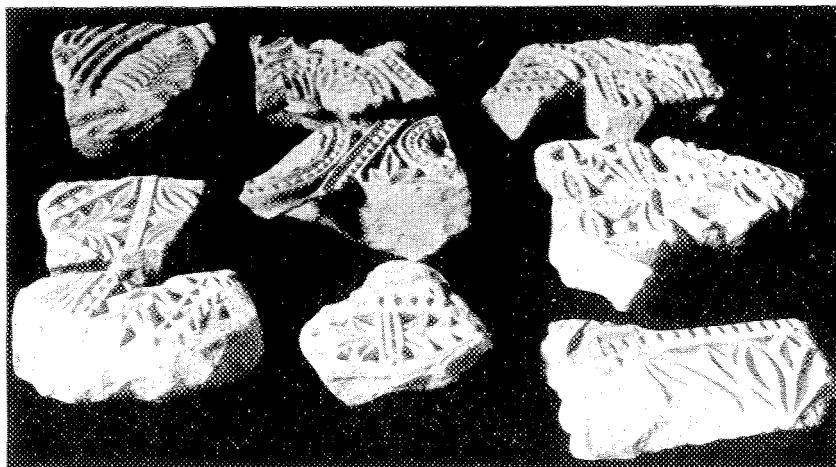


Fig. 17.

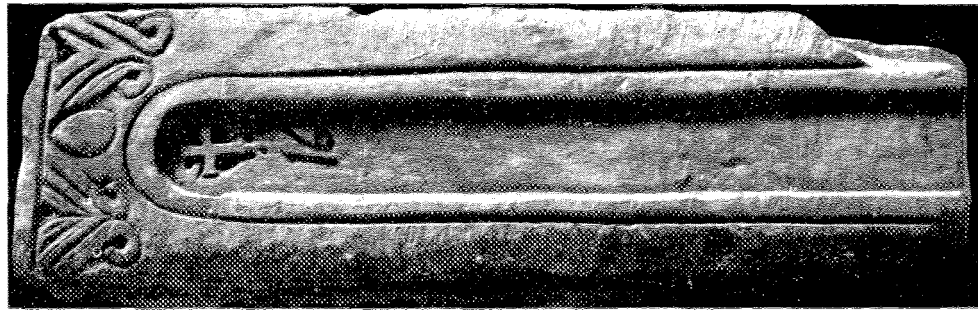


Fig. 19.

TAV. X. Siculorum Gymnasium, 1952, 1.

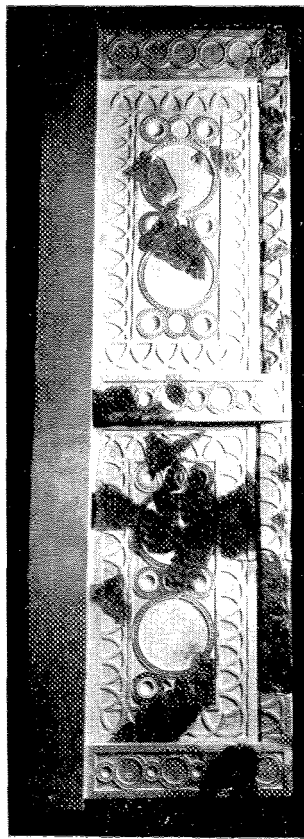


Fig. 18 a.

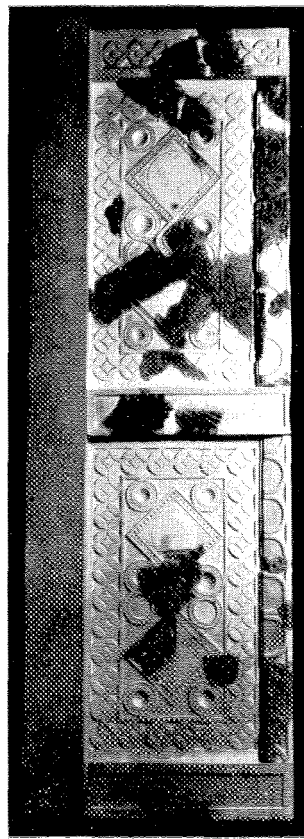


Fig. 18 b.

tine di diamante. Il centro è occupato da un uccello - un palmipede - circondato da un contorno di motivi decorativi vegetali, distribuiti con sottile ricerca dello spazio. Nell'interno del rettangolo, lungo il lato minore, si avvicendano tre dischetti, segnati dalle solite puntine; il dischetto mediano reca una croce greca, i laterali una rosetta polilobata.

La formella centrale era evidentemente collegata ad altre con intreccio curvilineo, di cui rimane il motivo iniziale. Probabilmente il pannello, per tutta la sua estensione, era contraddistinto dalla successione di grandi formelle circolari in cui si avvicinavano rappresentazioni zoomorfiche e intrecci floreali geometrizzati. La grande fascia periferica, chiusa tra i due rettangoli - formante una specie di vistosa cornice attorno al pannello centrale - è occupata da un serrato intreccio di grossi semicerchi, fra di loro intersecantisi, i cui spazi accolgono una serie continua di foglie pentalobate.

Nel verso l'inquadratura generale si ripete puntualmente, ma variano i motivi decorativi. Il rettangolo interno sostituisce alle formelle circolari quelle romboidali, disposte ancor qui in successione continua. Il solo rombo supertito - che ha cornice formata da doppio listello, tra cui corre il compatto schieramento delle puntine di diamante - porta, in pieno centro, una decorazione essenzialmente geometrica: grande disco, formato da intreccio a doppio solco, che si attorce nell'interno con diramazione stellare. Il gusto decorativo non lascia libero un solo millimetro dello spazio tra cui si spiega il concatenamento delle formelle: larghe foglie nervate, a sei lobi, si dispongono dentro contorni circolari con solchi costellati di punte.

Nella grande fascia periferica corre una teoria di libere rosette quadrilobate, le cui punte, annodandosi con successione continua, danno luogo, contemporaneamente, ad una decorazione a dischi, dietro ciascuno dei quali si dispongono analoghe rosette cruciformi.

Non è facile passare in rassegna gli altri 270 frammenti di quest'insigne opera scultorea, la cui distruzione non sarà mai abbastanza rimpianata. Questo si può con sicurezza affermare: che il criterio decorativo - come provano le sparse membra superstiti - era sostanzialmente eguale a quello già messo in rilievo nell'esame delle due grandi formelle ricomposte. Tutti i lastroni, invariabilmente scolpiti sui due fronti, erano divisi con simmetrica partitura in ampi spazi rettangolari, bordati perifericamente da fasce decorate e circoscriventi, all'interno, formelle circolari o romboidali, dentro cui svolgevansi motivi floreali e, non di rado, anche rappresentazioni zoomorfiche.

La partizione geometrica ritorna in un altro frammento, ma nella fascia si avvicinano formelle circolari e quadrate, accoglienti, con vece alterna, ora un motivo decorativo cruciforme, ora un fiorone trilobato, con appendici di frutti cuoriformi ricadenti ai due lati del gambo. Nel verso, al contrario, la grande

fascia periferica è liscia e il suo distacco dal pannello centrale è dato da semplice listello.

La rinuncia alla decorazione della fascia perimetrale la troviamo documentata in altri frammenti, dove però la semplificazione non si spinge sino al punto da soffocare completamente l'innata tendenza all'esuberanza decorativa. Al posto dell'ornamentazione floreale lo scalpellino introduce una serie di modanature, formate da una pacata successione di listelli o di rilievi a bastone.

Trattasi però di variazione che non muta lo schema generale: rosoni, tralci, dischi, palme, annodamenti improntati alla stessa tecnica, hanno tutti lo stesso rilievo plastico. Il largo spiegamento dei nastri che s'insinuano e s'intersecano con chiaro avvolgimento attorno alla varietà delle formelle è costantemente segnato dalla successione ininterrotta delle solite puntine di diamante, che danno all'insieme l'aspetto di un delicatissimo ricamo. Nei pezzi superstiti la prevalenza dei motivi floreali e geometrici su quelli zoomorfici è innegabilmente maggiore. Ma ciò può essere in parte dipeso dalla casualità dei ritrovamenti. La rappresentazione zoomorfica dovette avere nella decorazione delle transenne una larga esplicazione. Ciò è provato, oltrechè dal motivo avanti descritto, da un'altra fortunata sopravvivenza. In un frammento scheggiato da tutti i lati, si osservano ben distintamente due uccelli che si volgono, con una certa vivacità naturalistica, verso un sovrastante grappolo d'uva, in atto quasi di beccarlo. Quello anteriore, di forme agili - le lunghe gambe stecchite sembrano farlo entrare nella famiglia dei trampolieri - è fortunatamente integro. Dell'altro, invece, rimane, insieme con la piccola testa, il lungo esile collo, richiamante la forma di quello della gru.

Se non tutte, certo molte delle formelle circolari o romboidali chiuse nei grandi riquadri, contenevano analoghe figurazioni zoomorfiche, sfruttate, forse al di fuori di ogni simbolismo, come semplice espediente decorativo.

Quantunque appartenenti ad uno stesso grande ciclo ornamentale, i pezzi superstiti, colla differenza di spessore, oscillante tra i sette e i nove centimetri, mostrano di aver fatto parte di due ben distinti organismi architettonici. Dei pilastri di sostegno ne esiste uno solo, grosso, dello spessore di cm. 19; in esso è inciso il solco vaginale, destinato ad accogliere la testata del lastrone. È questo, naturalmente, il lato privo di decorazione, la quale si riprende, invece, negli altri, collo stesso vigore e colla stessa intensità che negli altri pezzi.

La scultura pervade, come essenziale elemento integrativo, tutta la superficie dei lastroni con ricerca minuta, metodica. Disegno e modellato si traducono con una chiarezza, con una precisione, con un rigore che non danno mai luogo a correzioni o pentimenti. Nonostante la profondità del taglio con cui la lastra calcarea è incisa sui due fronti, non è mai capitato che lo spessore sia stato superato, per errore di calcolo, con investimenti o sconfinamenti.

Un termine di confronto con tanta ricchezza decorativa ce lo fornisce, fuori dei confini della Sicilia, la chiesa ravennate di S. Apollinare Nuovo colle sue

transenne a rilievo e a traforo, coi suoi doviziosi capitelli, interamente ricoperti di trine. L'arte normanna, sia nella fase iniziale che nel periodo di maggiore fioritura, nulla ci offre che possa richiamarsi alle sculture siracusane, la cui elaborazione ci sembra che possa collocarsi tra il VII e l'VIII secolo. Ne fa fede la prevalenza dello sviluppo dell'ornamentazione geometrica e vegetale, associata ad una tendenza stilistica che si volge verso l'irrigidimento e la schematizzazione dei motivi decorativi. Tuttavia il taglio delle formelle non si appiattisce del tutto: permane ancora, specialmente nella rappresentazione plastica dei rosoni, richiamanti i motivi analoghi dei soffitti a lacunari dell'età classica, una certa morbidezza di modellato, un forte rilievo, i quali ci dicono come il legame coll'antica tradizione, anche in mezzo al trionfante bizantinismo, non sia venuto completamente meno.

Se un giorno le sculture di S. Marziano, attraverso il tentativo di una fortunata ricomposizione, potranno studiarsi in un meno disordinato frammentarismo, una parola nuova forse sarà detta, non solo nei riguardi del problema stilistico - gravido ancora d'incognite, per la limitata estensione delle indagini - ma, ancor più, nei riguardi dello stesso problema storico che la modestia dei monumenti superstiti riesce così scarsamente ad illuminare.

GIUSEPPE AGNELLO

UN AMICO SICILIANO DEL CARDUCCI

Il Carducci e la Sicilia „: ecco un bel tema, di cui consiglio la trattazione a qualche valoroso giovane siciliano.

La Sicilia, da lui non mai veduta, ma intravveduta negli antichi poeti, è descritta di fantasia dal Carducci nella seconda delle *Primavere elleniche* e glorificata nei versi *Alla figlia di Francesco Crispi*.

Chi scorra il suo vastissimo epistolario (che, per ora, non va oltre il 1882), trova molte lettere a siciliani e notizie di siciliani in lettere ad altri dirette (Giuseppe De Spuches, Leonardo Vigo, Vincenzo di Giovanni, U. A. Amico, G. A. Costanzo, Camillo Finocchiaro Aprile, Gabriele Buccola, Francesco Guardione, Vincenzo Casagrande e altri men noti). Il Poeta trattò poco benignamente l'Emiliano Giudici il Perez il Cesareo e anche Giovanni Verga (non il Verga grande, ma il Verga "milanese „, mondano, corteggiatore di Lina); ma altri lodò e incoraggiò, sempre lamentando che rari e lenti fossero i rapporti spirituali tra Sicilia e Continente. Religione della sua vita fu l'unità italiana: la parola "separatismo „ gli avrebbe fatto orrore.

Nella polemica col Rapisardi fu tirato proprio per i capelli; e protestò che si trattava d'una bega personale, non già d'un antagonismo letterario tra Siciliani e Bolognesi.

Da ultimo, fervido amico di Francesco Crispi, ne sostenne l'animosa politica con la forza delle sue ragioni e con la gloria della sua arte.

Di Carlo Gemelli, dimenticato amico siciliano del Carducci, ho raccolto qualche notizia, che non riuscirà, spero, discara ai lettori del "Siculorum Gymnasium „.

*
* *

Nacque a Messina, di famiglia patrizia, nel 1811. Cominciò a scrivere nel '30, con l'intento di restaurare nella sua isola gli studi classici, massime greci. Dopo un viaggio in Toscana e a Roma, fondò nel '33 a Messina con Giuseppe La Farina "Lo Spettatore Zancleo „, e un anno appresso "Il Faro „, giornali che furono soppressi dalla polizia borbonica. Faceva intanto buone traduzioni di Demostene Isocrate Luciano (più tardi in parte riprodotte in *Alcuni opuscoli*, Firenze 1842).

Compromesso nei tentativi insurrezionali del '37, non più sicuro della persona, riparò a Firenze, dove conobbe il Giusti il Niccolini il Capponi il Guerrazzi il Vannucci; e, valendosi dei manoscritti foscoliani offertigli da Quirina Mocenni

Magiotti, scrisse *Della vita e delle opere di U. Foscolo* (Firenze, Tipografia Italiana 1849). Terzo, dopo il maligno Pecchio e l'equo ma freddo Carrer, biografo del Foscolo, egli, esaltando il poeta dei *Sepolcri*, volle soprattutto lenire il dolore della Donna Gentile per la ingenerosità del primo.

Nel gennajo del '48, il Settembrini lo trovò, con altri esuli, a Malta. " Talora (narra nel cap. XXI delle *Ricordanze della mia vita*) andavo dal Gemelli, che era un colto e gentile uomo di lettere, ed era in letto per malattia, e gli venivano intorno gli altri siciliani, che gridavano come ossessi e tempestavano parlando della rivoluzione di Palermo e della necessità di tornare a Messina „.

Tornato dunque in patria, fu deputato al Parlamento siciliano e Pari del Regno; ed ebbe dal suo governo l'ufficio di rappresentante della Sicilia presso le corti di Roma e Toscana. Sempre si adoperò perché le sorti siciliane si accomunassero a quelle della Penisola.

Nel '49, per sottrarsi alle vendette borboniche, riprese la via dell'esilio, vagando in Inghilterra, in Germania, nel Belgio e stanziandosi da ultimo in Piemonte. A Torino collaborò alla " Rivista contemporanea „, e fu destinato dal governo, nel '58, a insegnare storia nel Collegio militare d' Ivrea. Omaggio dell'esule alla nazione che lo avea generosamente ospitato, pubblicò a Torino, nel '58, la *Storia della rivoluzione belgica del 1830* (scritta con la scorta dei documenti ivi raccolti), che, tradotta in francese, fu introdotta nelle scuole del Belgio. E a Torino, nel '59, pubblicò la *Storia delle relazioni diplomatiche tra la Sicilia e la Toscana negli anni 1848-49*, minuto ragguaglio della sua missione politica presso il governo di Toscana.

Unitario mazziniano, vagheggiò la libertà della Sicilia, sottratta al dominio borbonico e riunita alla grande famiglia italiana (*La Sicilia e il suo avvenire*, Torino 1860), e dissertò *Dello svolgimento delle idee nazionali in Italia sino al 1848* (Parma 1862). Più tardi, negli anni 1867-68, diede alla luce a Bologna, in due volumi, la *Storia della rivoluzione siciliana del 1848*.

Intanto il governo italiano lo aveva nominato preside del Liceo di Parma e provveditore a gli studii ad Ancona: ma egli preferì, nel '66, l'ufficio di vice-bibliotecario dell'Università di Bologna¹. Qui divenne amico di Giosuè Carducci, che dal '60 dava nuovo lustro all'antico, già glorioso, Ateneo.

*
* *

Tre volte il Gemelli appare nei volumi sinora pubblicati dell'Epistolario carducciano.

All'editore Gaspare Barbèra il Carducci scrive il 1° ottobre 1870: " A proposito di traduzioni, c'è un onesto e brav'uomo, troppo dimenticato e confinato dal Governo a fare il sottobibliotecario, che non sa fare, vo' dire Carlo Gemelli,

¹ Pubblicò nel '72 a Bologna le Notizie storiche della R. Biblioteca Universitaria di Bologna.

che traduce le Filippiche di Demostene. È arrivato alla sesta (sono 10); e io ne ho lette due „. Dice che le tre traduzioni che allora avevamo di Demostene, sono illeggibili, e aggiunge: „ questa che fa il Gemelli a me par certamente la migliore, anzi senza comparazione „. Propone al Barbèra di farne un volume per la Collezione diamante, e conclude: „ Ma io le raccomando il traduttore, il quale ha stampato una storia della rivoluzione siciliana del '48 per un tipografo di qui, che faceva l'editore in un modo tutto suo e che è morto; e ora tocca al Gemelli a pagare un 2000 lire. Non mi dica di no, per questo libretto „¹. Ma il Barbèra non ne fece nulla.

Una lettera di gelosia a Lina del 20 giugno 1872 riguarda anche il Gemelli: „ Entro in biblioteca, rivedendo un manoscritto; quando viene Gemelli. - Dimmi (così egli di punto in bianco), la signora della *Primavera ellenica* è ella in Bologna? - „. Glielo chiedeva da parte di casa Prosperini (?). Non importa riferire tutto il dialogo, che culmina in queste parole: „ - Io ti compatisco perché sei vecchio; ma questo assalto da parte tua, vecchio *conspiratore e diplomatico e ministro* (tutte cose a cui tieni) è una cosa così ingenua, che io non meraviglio più se il Governo siciliano del '48 fece tante sciocchezze, da poi che aveva dei ministri e dei diplomatici come te. La signora della *Primavera ellenica* è chi è; e tu e le tue amiche e amici farete bene a non occuparvene, perché tutti insieme, maschi e femmine, banchieri, professori, musicisti e il diavolo che vi porti, né valete un capello d'una sua treccia né avete nelle vostre opere impresse o manoscritte o concionate o musicali od estetiche o politiche una favilluzza dello spirito e dell'ingegno di lei quand'ella scherza. - [Dove si vede che l'ira rende confuso anche il più perspicuo scrittore]. A questo punto il professore - bibliotecario - ex ambasciatore Gemelli (che del resto è bonissimo uomo) l'ha presa in burla, e ha cominciato a raccontarmi tutti i segreti di casa Prosperini e del tuo amico P. [Panzacchi] „².

Il Gemelli, come il Carducci, fece qualche discorso alla „ Lega per l'istruzione del popolo in Bologna „, esponendo gravi problemi sociali, e, fra gli altri, tre *Lezioni sul comunismo e socialismo antico e moderno*, a cui, pubblicandole (Bologna, Azzoguidi 1876), premise una lettera dell'amico suo grande, che, fra l'altro, dice: „ Anche chi non potesse convenire con te su alcune idee, dovrà render ragione e lode alla chiarezza, all'ordine, all'eleganza, alla gentile eguaglianza di discorso, con la quale ti adoprasti a raccogliere in breve, adattandole alla intelligenza de' più, tante notizie e discussioni, tanti ragionamenti e combattimenti, che affaticarono tante generazioni e più affaticano la nostra. Dell'amore al vero e della devozione alla libertà non è il caso di far cenno, quando si tratta di te, scrittore e patriota provato „³.

¹ *Lettere di G. C.* ed. naz., v. VI (1943), pag. 106.

² *Lettere di G. C.*, ed. naz., v. VII (1943), pp. 213-14.

³ Lettera del 10 settembre 1876, ora in *Lettere di G. C.*, ed. naz., v. X (1943), pp. 224-25.

Finalmente, quando il Guardione aveva in anima di pubblicare una scelta di *Scritti* minori del Nostro, il Carducci lo incoraggiò con una letterina del 21 gennaio 1887, che il Guardione stesso pubblicò nella introduzione a quella scelta.

* *

Molto tristi furono gli ultimi giorni del nostro letterato. Nel 1881, per un furto commesso nella Biblioteca Universitaria di Bologna da un vecchio impiegato, il più che settantenne Gemelli dovette soffrire lo strazio di un processo penale. Fu riconosciuta la sua innocenza: ma, trasferito a Milano e poi a Modena, mancando dei mezzi necessari a provvedere alle eccessive spese, fu costretto a vendere la sua biblioteca privata.

Ottenuto nel 1885 il collocamento a riposo, andò a vivere gli ultimi mesi a Bologna, ove morì di apoplezia il 1° aprile 1886. Bologna rese onoranze solenni al letterato e al patriotta vissuto "serenamente nella sua povertà e nella sua coscienza di galantuomo".

* *

Tra gli storici suoi contemporanei, il Farini il Ranalli il Bianchi il La Farina non mancano di ricordare, non senza lode, la sua attività politica, compensandolo (dice il Guardione siciliano) degli ingiusti attacchi di certi libellisti siciliani¹.

Del letterato fa cenno il Mazzoni, che nota "quelle sue qualità non volgari, ma pedantesche, di scrittore, che aveva rinvigorite e artifiziate col tradurre da Demostene, da Isocrate, da Luciano e col tanto studiare il Foscolo"². Maria Naselli ne prese in esame la *Vita di U. Foscolo*, giudicandola "un panegirico", ma "gradevole e fors'anche utile"³.

Francesco Guardione ne pubblicò una biografia (*C. Gemelli*, Verona, Kaiser 1881), e ne raccolse gli *Scritti letterarii e politici* (Torino, Loescher 1887, e poi, col titolo di *Prose*, Palermo, Bondi 1896), che sono una scelta di scritti minori letterarii⁴ e politici e traduzioni, a cui il raccoglitore premise un ampio saggio *Degli scritti di Carlo Gemelli*, e che giovano a compiere la fisionomia del biografo di Ugo Foscolo e dello storico della rivoluzione belgica e della rivoluzione siciliana.

GIULIO NATALI

¹ Nel volume, che citerò, delle *Prose* è contenuta *Una risposta* al sen. Giovanni Raffaele, che intinse la sua penna nel fiele contro l'autore della *Storia della rivoluzione siciliana del 1848* nelle sue *Rivelazioni storiche della rivoluzione dal 1848 al 1860*, pubblicate postume (Palermo, Tip. Amenta 1883).

² G. Mazzoni, *L'Ottocento* (1934), p. 632.

³ M. Naselli, *La fortuna del Foscolo nell'Ottocento*, Genova Perrella 1923, p. 386. La citano con onore l'Antona Traversi e l'Ottolini, nella loro *Vita del Foscolo*, e Plinio Carli, editore dell'*Epistolario* foscoliano.

⁴ Tra questi ce n'è uno intitolato *Satana e il satanismo*, dove son lodati insieme il Carducci e il Rapisardi.

UN AMORE DI GIOVANNI VERGA ?

Un oscuro accenno, da me fatto nell'articolo precedente, a una rivalità amorosa tra il Carducci e il Verga avrà incuriosito qualche lettore, che sarà desideroso di chiarimenti. Eccomi a soddisfare come posso questa curiosità.

Come posso: perché degli amori del Verga poco, troppo poco, sappiamo. Si veda quanto sia necessariamente scarso di notizie positive il capitolo *Gli amori* della pur ampia *Vita di G. Verga* del Cappellani¹. Tutto si riduce al notissimo amore per Giselda Rapisardi Fojanesi e alla tarda tenera amicizia per la giovanetta triestina Maria Brusini.

Raffaello Barbiera, che per dieci anni, a Milano, visse in amichevole consuetudine con lui, ce lo ritrae così: "Lo incontravo nella società milanese più intellettuale e anche nel cosiddetto gran mondo. Egli vi portava la sua inappuntabile eleganza di veste e d'aspetto. Bellissimo giovane dall'aria " fatale „. Fra pallido e olivastro il volto dai fini lineamenti; neri i capelli ricciuti e i baffi, e nero l'occhio vivo, e nobili il portamento e il gesto. Molto riservato nel dialogo, quasi misurato nelle parole; non facile a chiamarsi amico; ma quando lo era, sentiva tutto il valore dell'amicizia. Sentiva egli l'amicizia più dell'amore? L'ho sempre pensato. Non passionale, era un cerebrale raffinato „. E riferisce avergli una signora detto che " il cuore di lui era fatto di cervello „; ma aggiunge; " e non s'accorgeva ch'ella era fredda come la luna „². E allora? Non fu colpa del Verga se questa volta non scoccò la scintilla.

Io credo invece che, come l'Ariosto e come il Foscolo, il Verga, perfetto gentiluomo, anzi uomo gentile nel senso dantesco della parola, fosse molto riservato e segreto in cose d'amore.

La modestia e segretezza dell'Ariosto in amore, tanto lodata da' suoi primi biografi, eran simboleggiate da quell'amorino di bronzo che serviva da coperchio al suo calamaio, con l'indice della destra attraverso le labbra in atto d'intimare o consigliare il silenzio. Il Foscolo, multivolo amatore, se talvolta si mostrò ingeneroso con le donne da lui amate, non fu mai, tra la gente, de' suoi amori vantatore, né mai disse, neppure tra amici, cosa licenziosa: Didimo Chierico,

¹ N. Cappellani, *Vita di G. Verga*, Firenze Le Monnier 1940, cap. IV.

² R. Barbiera, *G. Verga nella vita letteraria e mondana di Milano*, ne "La lettura", marzo 1922. - La frase "ha il cuore fatto di cervello", l'avrebbe, secondo il Pecchio, già usata il Foscolo, riferendola ad Antonietta Fagnani Arese.

egli scrive, " dell'Amore aveva in un quadretto un'immagine simbolica, ... ma teneva quel quadretto sempre coperto d'un velo nero „. Altri può pensare che tutto ciò, più che dignità morale, sia delicato epicureismo, e citare il verso d'un dugentista: " Ama celato: avra' 'ne gioja assai „. Non discuto.

Anche il Barbiera non ci dice nulla di preciso su le amoroze avventure milanesi del Verga. Chi era " la gentile contessa, che s'incontrò con lui, mentre ella compiva il viaggio di nozze? La sventurata da quel momento non vide nel mondo altri che il bellissimo Siciliano, e si divise dal marito „.

Poi racconta: " Tentò ogni via d'averlo, ornamento del suo salotto letterario, un'altra signora, non titolata e ben diversa: una specie di fantasma romantico nel suo pallore di donna nevrotica... Un celebre poeta allora repubblicano prese fuoco di colei. Le scriveva lettere sul genere di quelle che Ugo Foscolo mandava alla Fagnani Arese; ed ella, quand'era assente il poeta, le leggeva ai frequentatori del suo circolo. Per suscitare forse le gelosie? Non ne provò certamente il Verga nelle rare volte che salì quelle scale letterarie; ne provò quel poeta per l'avvenente Siciliano. Allo scopo di vedere più di frequente il Verga, quella signora si fece presentare nel salotto Maffei. L'amabile contessa Chiarina non voleva riceverla: alla fine si mostrò indulgente, l'accolse... „. Se non che, insorse la marchesa Laura d'Adda Salvaterra: " se quella donna non era allontanata, si sarebbero allontanate tutte le signore. E la Maffei dovette rimandare l'amica di quel celebre poeta iracondo, il quale inviò una lettera alla Contessa. La lettera è ora nelle mani d'un eminente funzionario a Roma „.

Già nel cap. XXI del suo fortunatissimo *Salotto della contessa Maffei* aveva il Barbiera accennato a questo amore del "poeta iracondo,, nominandolo e indicando con una iniziale la sua donna: " Le sue violenze verbali irritavano; le sue smanie erotiche facevano compassione a Milano. Le frenesie per una nevrotica e non leggiadra P., passata di volo nel salotto Maffei, dal quale dovette essere allontanata, destavano pietà. Il Carducci scrisse sulla P. una lettera alla Maffei... „¹.

Questa lettera del Carducci alla Maffei non si trova nell'epistolario, e bisognerebbe cercarla.

Il Barbiera, che non poteva perdonare al Carducci le strigliate avutene per le sciocchezze da lui scritte su le *Odi barbare*, tratta con astio il Poeta e cerca di gettare un po' di ridicolo sul Carducci e su la sua dolce amica. Ma questo amore non è cosa da pigliare a gabbo: trasformò l'uomo, rinnovò il poeta.

*
* *

Per circa un decennio (1871-81) la " donna del destino „ di Giosuè Carducci fu Lina Piva Cristofori, alla quale diresse le più belle tenere appassionate e anche dispettose e violente lettere d'amore della nostra letteratura, che ora riempiono ben

¹ R. Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei*, ed. Garzanti 1944, p. 322.

sei volumi della edizione nazionale del suo epistolario. Lina (da lui ribattezzata Lidia), ingegnossissima e colta, scrittrice di pochi ma eletti versi, era, se non proprio bella, affascinante col suo "pallore raggianti di languore intenso"; e affascinò infatti insigni uomini, quali il Bonghi il Panzacchi il Verga, suscitando la furente gelosia dell'ingenuo poeta¹.

Ed ecco una lettera di gelosia (non ancora, ch'io sappia, rilevata da nessuno) riguardante proprio il Verga.

Scrivo il Poeta a Lina il 23 aprile 1873, pregandola di perdonarlo di non so quali "furori", in cui ella deve aver sentito la "passione", e di aiutarlo nel proponimento di "mettere il capo a partito", e di lavorare. E aggiunge (la lingua batte dove il dente duole): "Sebbene... ora mi torna a mente il cavaliere (con la qual bugia di titolo, che oramai serve da cerotto o da arnica nello spedale della società dei "parvenus", a tutte le noie della nullità senza nome, me lo presentasti), il cavaliere, dico, o cavalierino, come avrebbe detto il Foscolo, Verga, il quale mette una brutta corona di barone, falsa probabilmente come il titolo che gli presti tu, benigna e gentile complice di falsità, il quale scrive una delle solite invenie di racconti di monastero in romanzo epistolare, e che ha il coraggio di lasciarti la mano per far paragone della morbidezza con quella del visino del tuo bambino. Ah stupida bestiuola d'un falso barone e d'un falso cavaliere e in tutto vero imbecille uomo! E dire che tra i miei rivali, o tra quelli che nel loro audace secreto vagheggerebbero un furto da borsajuoli su quel che è l'amor mio, e che innanzi a un mio sguardo che li cogliesse nella premeditata mariuoleria, diverrebbero lividi di paura, ci sarà anche codesto rifiuto isolano! Un uomo che mette una brutta corona baronale sur una carta da visita e che si lascia dare falsamente del cavaliere e che scrive un romanzo epistolare e con tutto questo è siciliano, non può essere altro che un vigliacco ridicolo "parvenu"².

La sintassi affannosa e l'insultante violenza del linguaggio dicono quanto perfida consigliera sia l'ira, un'ira nata da ardente passione amorosa: il Carducci è proprio uscito de' gangheri e ha smarrito il lume dell'occhio mentale³.

Eppure, se c'erano due uomini che fossero degni d'intendersi e d'amarsi, erano proprio il Carducci e il Verga, affini di temperamento, quantunque diversi d'ideali e di vita. Oggi la storia letteraria associa il narratore dei *Malavoglia* e di *Mastro don Gesualdo* e il poeta delle *Rime nuove* e delle *Odi barbare*, salutandoli massimi rappresentanti, nel secondo Ottocento, d'una poesia sanamente realistica, classicamente materiata di verità, insigne di virile schiettezza.

GIULIO NATALI

¹ Una succinta storia di questo amore troverà il lettore nel mio *Giosuè Carducci*, Bologna Cappelli 1950, pp. 37-40.

² G. Carducci, *Lettere*, ed. naz., v. III, pp. 81-82.

³ Trovo un altro accenno al Verga in una lettera del Carducci a Michele Titone a Palermo, del 15 aprile 1882: "La prego... di avvertire il sig. Cicala, che scrive nel *Faust*, come io non ho mai scritto che i romanzi del sig. Verga siano "più noiosi e più vani dei canzonieri del '500". (*Lettere di G. C.*, v. XIII, 1951, p. 285).

LE RAPPRESENTAZIONI AL TEATRO GRECO DI SIRACUSA

I. - VECCHIA E NUOVA TRAGEDIA

La vitalità dell'antica tragedia greca deriva dalla poesia. Disse Aristotele che "lo storico narra ciò che è avvenuto, il poeta ciò che potrebbe avvenire", e i tragici greci agirono in duplice direzione, umanizzando il mito e trasfigurandolo poeticamente. "Quando il ricco mondo dei miti, quale era stato foggiato dalle numerose poesie epiche e recentemente dalla lirica, traboccò nella tragedia, il legame fra mito e realtà venne a spezzarsi", scrive Bruno Snell in un lavoro recentissimo su la cultura greca e le origini del pensiero europeo; così i greci, i quali avevano scoperto lo "spirito", scoprirono anche la "realtà".

Sorge oggi, però il problema dell'uomo nuovo posto dinanzi alla vecchia tragedia, delle sue reazioni, delle sue adesioni, e dei suoi distacchi. Lo spettacolo, si sa, non è più quello di una volta perché molti elementi mancano (musica, scene, recitazione, danze e tutta la tecnica dello spettacolo greco sono assenti o del tutto trasformati), gli spettatori non sono più quelli, e neanche la tragedia è quella di ventiquattro secoli orsono. Che cosa è rimasto delle vecchie tragedie? Che cosa vedono oggi i nostri occhi sopra i quali non può essersi posata invano la luce di due millenni? Quantunque sforzi facciamo per ricordare il passato o per rientrare nel passato, sarà tutto inutile. Le sovrapposizioni della nuova tecnica e del nuovo sentire si sono addensate sul vecchio copione come gli strati di terra sui ruderi delle morte città. La vicenda del tempo passato, per essere intesa e compresa, deve innestarsi necessariamente nel tempo in cui essa risorge e rive, le vecchie colpe e i vecchi peccatori devono inserirsi nei nuovi tormenti e nei nuovi tormentati. Se quegli antichissimi nostri progenitori potessero tornare tra i gradini del teatro siracusano non riconoscerebbero i versi di Sofocle e di Euripide, riderebbero dei nuovi scenari e dei nuovi attori e, forse, si sdegnerebbero. Che cosa resta dunque? Nulla della parte tecnica, nulla della lingua e del ritmo dei versi, nulla della mentalità del popolo spettatore. Altrove, più in fondo, dovremo cercare i valori eterni del mondo di Ecuba e di Edipo, e, quando li avremo trovati, li renderemo vivi accostandoli alle esperienze di questo nostro secolo

alle presenti e vive sventure, alle nuove melodie, che ci riconurranno a naufragare nell' immenso mare dell' infinito.

Sono state rappresentate quest' anno, nel teatro greco di Siracusa, " Edipo a Colono ", di Sofocle e " Le Troiane ", di Euripide. Nella tragedia euripidea la umanità è più vibrante; in quella sofoclea la poesia è più pura. Il dolore di Andromaca, la bellezza di Elena, le violenze della guerra, l'avidità del vincitore, la pietà dei vinti, sono sentimenti che trovano facile riscontro nella vita moderna; Cassandra bramata da Agamennone al talamo del trionfo, ci riconduce con pensiero prepotente alle vergini di Montecassino marocchinizzate. È stata detta, questa delle Troadi, la tragedia di Ecuba, ma Ecuba è il centro occasionale di un vasto mondo di passioni che vive intorno a lei. Invero il dolore della vecchia e sventurata madre di tanta prole ci commuove meno, assai meno, del dolore di Andromaca. La vecchiezza, in quanto tale, molce gli affanni; la sventura di Ecuba, per quanto grande, è quella di una donna già al limitare della vita; forse daremmo la vita della vecchia (quante volte ella stessa lo ripete!) per salvare il fanciullo. Non è vero che in Ecuba si accentrino le pene di Andromaca Cassandra Polissena e degli altri, perché ci sembra piuttosto il contrario e cioè che da Ecuba partano tutte le sventure: ella ha quasi funzione di coro perché la sventura che maggiormente ci prende e ci tormenta è quella dei personaggi che in lei si specchiano. Il poeta senti, invece il fascino preponderante del materno dolore di Andromaca, e la fa comparire, gigantesca figura, troneggiante sul carro del martirio, stringente avidamente al seno il piccolo Astianatte, vittima ignara e purissima di un tremendo sacrificio. Andromaca che reca il figlio, ci appare trionfale nella sua dolente miseria umana, come la madre della Cecilia manzoniana offerente il suo puro olocausto al destino. A paragone dell' intimo e poco loquace dolore di Andromaca, le lunghe lamentazioni di Ecuba si perdono, quasi svaniscono. Contro Ulisse, frodolento consigliere di morte, più atroce e umana invettiva non poteva lanciare la madre di Astianatte: " Sui tuoi figli ricada il tuo giudizio! ". Più splendente gloria sul tenero capo del figlio, più nobile testamento, più esacranda condanna per i carnefici non poteva essere pronunciata da quella madre e sposa, ferita negli affetti più cari: " T'avrà ucciso la grandezza di tuo padre! ". La scena del distacco del piccolo Astianatte dalla madre, ha potenza omerica. Quelle stesse braccine che prima si erano stese al collo di Ettore, afferano adesso, e stringono, le vesti di Andromaca. Quando l'elmo del padre aveva fatto paura al bimbo, questi si era rifuggiato, come adesso, " simile ad augelletto sotto l'ali della madre "; allora la madre aveva salvato il bimbo dall'opprimente fantasma, ma adesso nulla ella può, altro che serrarselo al collo e baciario con forza disperata.

La giovinezza prepotente e generosa trionfa sulla vecchiezza rinunciataria di ideali e di illusioni. Chiede Ecuba della figlia Polissena, " Vede ella ancora la luce del sole? ", (dirà Cavalcante: " Non fiere gli occhi suoi lo dolce lume? "); più

in là osserva " come i Celesti esaltino gli uomini dappoco e abbattano i grandi „, e rivaluta la vita anche tra le sciagure, perché " la morte è il nulla, ma chi vive spera „. Nostalgia della vita, nostalgia dei vecchi: ma Andromaca si oppone. La vita, dice ella, può essere peggiore della morte; morire equivale a non esistere ma si può vivere senza esistere, ciò che vale morire. La sofferenza di Andromaca si fa, così, più viva, e il suo dolore più cosciente e profondo. Questi personaggi i quali diventano filosofi e vivono e soffrono del loro pensiero, si fanno eterni perché eterno stendono un filo che, attraverso i secoli congiunge le generazioni. C'è qui come un presagio pirandelliano. Sono tempeste d'anima, e le follie non sono distruggenti ma sofferte, quasi coscienti. Sono pazzie di veggenti, come quella di Enrico IV, e, come i personaggi pirandelliani cercano una vita concreta che sia giustificazione del loro esistere, così Andromaca trae nuova vita morale dalla ingiusta morte e supera la morte stessa. Pirandello, oggi, è in disgrazia (non ostanti le trionfali riprese parigine e milanesi), e si capisce: egli è un classico e non appaga il decadente classicismo di chi soffoca i personaggi tra quattro mura senza porte, lui che apriva addirittura tutta la platea ai suoi personaggi. Qui sta un'altra differenza fondamentale tra la vecchia e la nuova tragedia, ché quella greca è una tragedia scaturente dalle virtù represse, onde da uomini virtuosi per adempimento di fati o per giustizia divina si compie il delitto, laddove nelle più moderne esperienze essa nasce da vizio.

L'incesto di Edipo, primo punitore di sé stesso, scompare dinnanzi al suo superiore senso di giustizia, ma nessun velo sarà mai possibile stendere sulle abrutite prostitute di Malaparte. Il sacrificio di Astianatte anticipa Ibsen (le colpe dei padri), ma i fantasmi delle Troadi infelici non sono spettri repugnanti e terrorizzanti, sono visioni di eroiche e fantasiose leggende. La strada è stata lunga, ma tutta in discesa.

Elena è una maga, come Circe, ma Menelao non ha la stessa forza d'animo di Glauco, e la vecchia Ecuba lo avverte: " Fuggi, ché con la brama non t'adeschi „. Gli antichi erano sensibili alle grazie femminili forse più dei moderni (anche se comunemente si crede il contrario), eppure quanta differenza c'è tra questa Elena euripidea e la Basiliola dannunziana! Sono entrambe donne fatali, ma la bella amante di Paride è più squisitamente donna della rivale moderna; Elena accusa Menelao di essere stato " malaccorto sposo „, mentre l'altra non sa che scagliar sadiche frecce sulle vittime amanti. Il duello oratorio tra Elena ed Ecuba, la prima difendendo la bellezza sua la seconda il suo odio, è una gara di intelligenza e di astuzia, ma anche stavolta la vecchia Ecuba sa d'essere svantaggiata in partenza e non è senza significato che la sua posizione iniziale sia decisamente romantica (" non c'è amante che amor sempre non serbi „) anche se arriva a conclusione positivistica. Quando meno te l'aspetti, mentre piange l'infame morte del nipotino, Ecuba esclama (ed è come una bestemmia): " Il re-

gno rende l'uomo pari agli dei „. La ragion pratica affiora, insensibile, a smorzare la tragedia e nello stesso tempo ad acuirlo sottilmente.

Nella tragedia delle madri e delle spose troiane, come in quella dei Persiani, l'autore vede le più umane conseguenze della sconfitta non escluse le virtù dei vincitori (lo stesso Euripide detta l'epigrafe per l'innocente Astianatte: "Uccisero gli Argivi questo fanciullo, per temerlo ! „) il valore dei vinti fa risplendere quello dei vincitori, ma tutti soggiacciono ad unica legge. Stridente è il contrasto con il classicismo dei moderni, che è anti-umano e anti-divino perché in sua virtù la gloria dei vincitori si sovrappone ingenuamente a quella dei vinti onde le folle delle sale cinematografiche si commuovono e si entusiasmano dinnanzi allo spettacolo fanciullesco di una umanità divisa in buoni e cattivi, dove i buoni (e belli e furbi) sono sempre i vincitori, e i cattivi (e brutti e cretini) sono sempre i vinti. Forse per ciò il nuovo spettacolo teme la luce del sole e gli dèi, beffarda vendetta, insaccano gli spettatori in una sala buia e fumosa.

Il fato, originalmente in Euripide, si fa persona e, per la voce del nunzio Taltìbio, portatore suo malgrado di cattive novelle, implora perdono da Andromaca: "Non volermi odiare ! „ Taltìbio annunzia le terribili sentenze di morte e di schiavitù, e sa che le sentenze degli uomini sono spesso fallaci, onde pietosamente partecipa del dolore dei condannati e assiste, inerme e senza colpa, alla tragedia dell'umanità. Ma, a un certo momento, non Ecuba, non altri ma lo stesso poeta grida: "E che manca, che s'aspetta, perché sia completa la rovina in cui tutti crolliamo ? „ Ci rimane soltanto da indagare quale, delle due angosce di Kierkegaard, sia questa.

Questi, e altri elementi, ci accostano all' "Edipo coloneo „ dove la tragedia è ancor più distante dal nostro gusto scaltrito, ma la poesia è a una altezza più eterea e, quindi, assai più vicina a chi abbia voglia di intenderla.

I soliloqui, i lunghi racconti del Nunzio e di Teseo, i frequenti e quasi singhiozzanti intermezzi cantati intorno all'ara, via via più affannosi verso la fine della rappresentazione, sono chiare prove della "coralità „ della tragedia sofoclea, vale a dire della sua universalità e della sua eterna umanità e popolarità. Un uomo, narrando, parla e soffre e conquista le masse, le quali hanno sempre bramato d'essere conquistate. La perenne primitività del popolo si svela in Sofocle. "Partite da questa contrada ! „, avevano comandato i vegliardi superstiziosi temendo che il figlio di Laio avesse ad attirare calamità sulle loro contrade, e, a ripensarci, è la stessa superstizione che circonda il tragicomico eroe pirandelliano della "Patente „, con la differenza che Rosario Chiàrchiaro, scaltrito dagli anni, ha "conquistato „ la sua sventura e ha imparato a servirsene.

Ma Edipo è scevro di colpa: ignaro egli giacque nel talamo incestuoso e commise parricidio. Un brivido serpeggiava tra la folla che, orsono tre millenni, elevava il pensiero alla eterna onnipotenza dei Superi e degli Inferi; un brivido vi serpeggia ancora, ma non invano il pubblico odierno ha appreso l'insana pas-

sione dei due congiunti per la figlia di Iorio e scaccia il pensiero, semmai, ammirando le magnifiche spalle delle coreute. Il tempo che precede la morte, con quello che la segue, "sono un sol punto", per Edipo; la continuità del tempo oltre la vita (anche Andromaca non distingue tra vita e morte) è più che religione, è coscienza di una realtà delle opere la quale può dar fama immortale perché le opere "durano", nel tempo. Era ancora da venire il detto del nuovo re, "Après moi le déluge!"; le folle non avevano bevuto il verso di Hugo, "Vivez! aimez! le reste, c'est mon ombre!". In Hugo Iddio, in Goethe Mefistofele ripeterà lo stesso grido, sicché l'amore diventerà un insano calice di morte, da godersi con timore come era accaduto al felicissimo Candaule. Come Gide ha sottilmente (diremmo diabolicamente) francesizzato l'amore di Candaule per Nissia, come Anouilh ha ammodernato e macerato la fraterna pietà di Antigone, così i ventimila spettatori di Siracusa trasformeranno, per avvicinarla a sé, la tragedia delle Troadi e quella di Edipo. Allora il detto di re Luigi peserà come cappa di piombo, come bestemmia, sull'animo in crisi dei ventimila di oggi. Edipo, estrema ventura, aveva potuto, morendo, pronunciare la parola "che scioglie ogni fatica", Amore; aveva potuto annunziare serenamente, "O figlie, da questo di più non avrete il padre", e il cieco si era fatto veggente. Ancora in Sofocle gli dèi erano i fedeli custodi della felicità umana, mentre oggi sono poco meno di una chimera risibile.

Il trapasso di Edipo è tra le scene più altamente poetiche che umana fantasia abbia potuto concepire. Quel sereno e nobile prepararsi al distacco dalle cose terrene, è un poema che ha dell'umano e del divino. Si ponga mente all'indugio per l'ultimo abbraccio alle figlie e all'improvviso richiamo del cielo (neanche le anime dantesche tollerano indugi nella espiazione o nel godimento): in quell'attimo di debolezza, perdutoamente umana e materna, c'è la tragedia della natura e della carne. È un estremo aggrapparsi alla vita, ma non è il mezzuccio "del perfido assassino", medievale e neanche l'avidità faustiana di piaceri, è bensì il richiamo della vita che continua nei figli, estrema consolazione ed estremo martirio di chi, in piena coscienza, si avvia incontro all'inconoscibile. Edipo, proteso verso le figlie "con le cieche mani", pronuncia un testamento di amore e di fede: poi il mistero dell'eternità avvolge la scena (quel mistero che, incarnato nella cecità del protagonista, aveva aleggiato durante tutto lo svolgimento della tragedia). Ora Edipo è scomparso verso un folle volo, e Teseo deve fare schermo agli occhi con la mano, quasi che una luce troppo fulgente lo abbagli. Il discorso della Montagna non era stato ancora pronunciato e i marmi non si erano ancora infranti al fulgore della Resurrezione, ma i libri dei fati erano stati già scritti. Quella luce risplende sulle sciagure umane.

Le "feste classiche", siracusane assumono il valore di un rito. Ai nuovi riti profani e decadenti si sostituisca questo rito classico, celebrato sopra un'ara sacra nei secoli, in un teatro pregno di echi misteriosi e di fascinosi fantasmi, in un

puro altare dell'arte. Quali insegnamenti trarremo dai ruderi? Non vorremo riesumare cadaveri o rispolverare vecchi libri. Non saremo attratti a Siracusa da un cartellone appeso davanti alla gran porta di un teatro, non ci saranno i palchetti né i candelieri di ferro all'ingresso né l'ampio portico a riparo delle tolette di dame profumate. Recheremo voti all'Àretusa, all'Anapo e al Ciane, al mare e al sole della Grande Grecia, offriremo fiori dei mandorli di Camarina e tralci di vite etnea, renderemo le Eumenidi a noi propizie e quindi, dall'eterna poesia di Sofocle e di Euripide, trarremo gli auspici.

Placheremo l'angoscia, domineremo per un momento la "crisi", con un messaggio d'amore e di fede. Già Nietzsche aveva intuito che il messaggio della tragedia greca è un messaggio di vita affermando, nel suo saggio sull'origine della tragedia, che il popolo greco arriva alla esaltazione della vita partendo dalla contemplazione del dolore universale.

Noi, uomini nuovi, ci ritroveremo nella vecchia tragedia. Ritroveremo quella corsa verso il nulla di cui discorre Heidegger, che è come un ruscello precipitante di cascata in cascata nel mistero; comprenderemo perché a Edipo sia necessario annullarsi, morire, per avere finalmente la rivelazione di sé e possedere la verità. Sofocle ci ricondurrà a Hoelderlin: "Ciò che permane, lo creano i poeti!",.

II. - LETTURA DI "EDIPO A COLONO",.

Osservò Ettore Romagnoli che nella scena della morte di Edipo, nella tragedia sofoclea, c'è lo spirito di Michelangelo. In verità tutta la tragedia ha potenza michelangiolesca (sarebbe forse più opportuno dire che tutta l'arte michelangiolesca ha potenza sofoclea). È una poesia di respiro arioso, cosmico, fatta di vibranti echi musicali e di visioni ultraterrene.

Quasi tutti i critici affermano che si tratta di un'opera della maturità di Sofocle o addirittura della vecchiezza (l'opinione non è senza forti motivi di dubbio) e ci piace immaginare il vecchio poeta che si riconosce e si incarna in questo Edipo coloneo, che è il suo ultimo Edipo. Fermamente crediamo che alla base di tutta la poesia di questa tragedia stia la cecità di Edipo, stiano le tenebre e il mistero in cui brancola questo vecchio veggente, ormai più vicino all'altro che a questo mondo. Il vecchio ormai vede quello che c'è di là, con le sue cieche pupille, e lo svela a noi uomini dalle pupille integre ma incapaci di vedere nella fitta oscurità. Una poesia altamente significativa nasce da questa situazione, una poesia dell'infinito che soltanto pochissimi mortali sono riusciti a esprimere.

La tragedia comincia con una interrogazione di Edipo, rivolta alla figlia Antigone per conoscere in qual luogo si trovino. Sin dalla prima battuta, dunque,

il lettore intuisce come siano transitori i fatti narrati e come essi abbiano bisogno di illuminazione. Il Foscolo, rappresentandoci Omero cieco e mendico, brancolante sugli avelli degli eroi troiani, volle rappresentare la poesia eternatrice; e al Foscolo, cultore appassionato di poesia greca, non sfuggì certamente questa poesia di Edipo. Anche il giovine Manzoni, nell'ode per Carlo Imbonati, esaltò la cecità generatrice di poesia, e chiamò Omero: "Quel sommo - d'occhi cieco e divin raggio di mente - che per la Grecia mendicò cantando". Sofocle volle rappresentare in Edipo cieco la poesia dei secoli, nascente dalla sventura e dal mistero.

Quando la tragedia comincia è già vicino il compimento dei fatti. Edipo è sicuro di ciò che avverrà, ed è sicuro della sua prossima fine. Sono giunti alfine, egli con la figlia, in vista di Atene, sul suolo sacro alle Eumenidi. Il vecchio chiede che sia chiamato il re del luogo e lo fa con tale sicurezza e tale imperio che subito gli si obbedisce: anche nell'avversa sorte egli è un re.

Qui entra il coro. Sono i vecchi di Colono i quali sentono che questa avventura avrà un peso sul futuro della loro patria e dei loro figli. Il coro ha ancora, in questa tragedia del vecchissimo Sofocle, una parte preponderante, esso ricompone l'equilibrio delle vaste aperture che quasi a ogni scena l'artista spalanca (ed è segno di finissima abilità) nello svolgimento dell'azione. Ogni scena infatti conclude un episodio e precipita la tragedia, quando ecco il coro, freno dell'arte, riproporre e rinnovare il tema con il suo sereno e ingenuo intervento: sono reazioni stupefatte di popolo, involuzioni di fatti che rientrano nella normalità della vita quotidiana, ingenue domande che costringono a una spiegazione umana degli eventi più straordinari. Si è detto e ripetuto che nel coro dobbiamo vedere le reazioni del pubblico, ma questo è vero soltanto in parte perché il coro ha anche una grande funzione scenica e artistica. Il coro è l'espressione poetica della tragedia, esso esprime in lamentazioni e canti e silenzi indefiniti la vera essenza della tragedia; il coro insomma, per dirla con termine attuale, è la poesia pura, spogliata talvolta persino dai legami della parola. Si ascoltino i canti intorno all'ara, sapientemente intercalati nel dialogo e straordinariamente efficaci; essi sono la trasfigurazione del fatto artistico in fatto poetico. Due funzioni, dunque, vediamo in questi cori dell'Edipo coloneo, una equilibratrice e un'altra poetica, e non c'è contrasto fra esse perché entrambe sono necessarie allo intendimento della poesia: è una estetica che umanizza la poesia per renderla accessibile a tutti. I tragici greci avevano risolto il problema dell'arte e dell'estetica.

Edipo narra ai terrazzani la sua storia: è l'antefatto. Con l'entrata di Teseo in scena comincia la tragedia. Teseo promette protezione ad Edipo, il quale sa bene i vantaggi e i pericoli di questa protezione e li svela al generoso re di Atene. All'antefatto sono succedute le condizioni della tragedia. Fino a questo momento le passioni umane si sono rivelate di riflesso, ma una verità si è palesata chiaramente e cioè che la tragedia è legata strettamente alla natura del

luogo. Quel luogo è stato predestinato non soltanto come teatro degli eventi che dovranno svolgersi ma addirittura come determinante degli eventi stessi. Nulla accadrebbe di ciò che accadrà se non ci trovassimo in quel luogo. È il bosco sacro alle Eumenidi che dà ad Edipo la rivelazione dell'imminente destino; la piccola scaramuccia iniziale che si svolge proprio tra Edipo e i terrazzani per il possesso del bosco sacro e il rifiuto di Edipo di recarsi nella comoda reggia di Teseo sono i fatti più importanti cui finora abbiamo assistito. Quale è, dunque, questo luogo fatale?

Il coro sottolinea il concetto del luogo legato a fatti che in esso si svolgono e canta le lodi della terra prediletta dagli dèi. Sono le lodi di Atene, e gli Ateniesi rafforzavano così l'amore per la loro patria. La tragedia tace per far luogo alla poesia della natura. Ecco il primo canto intorno all'ara, esaltazione di Colono, poetico canto e fantasioso, sembrerebbe che nessuna relazione abbia con la vicenda di Edipo, questo coro poetico, ma invece esso ci prepara a intendere poeticamente le scene seguenti. Nella fantasia di Sofocle la tragedia trae origine dall'intima percezione della poesia per cui non può esserci distacco tra tutti i fattori che contribuiscono alla determinazione della poesia, e quel che conta è, come si dice, creare l'atmosfera. Ecco il luogo dove si compiranno i fati: è Colono la candida, echeggiante del trillo del rosignolo tra le rocce verdi e i frutteti odorosi. Qui è sempre primavera, e i freschi ruscelli fecondano la terra, mentre celesti fanciulle danzano sui prati. Gli olivi secolari regalano frutto abbondante, puledri focosi scalpitano sull'erba e i tronchi robusti generano le navi veloci. Tutti gli dèi, primo fra tutti Nettuno, eleggono questo luogo come rifugio preferito e si vantano di esso per la loro gloria.

Adesso può venire Creonte a insidiare il vegliardo; il tragico incontro è preparato. La figura di Creonte è fra le più discusse del teatro sofocleo. Sofocle ci aveva presentato Creonte una prima volta odioso, poi buono, e infine ancora odioso. Questa è l'ultima incarnazione, la più fosca. Dopo aver tentato con la frode di condurre via il vecchio, non essendo riuscito a nulla, rapisce le figlie di lui, ma Edipo sconsolato grida ad Antigone già trascinata dal feroce zio: "Tendi le mani, o figlia!". Questa battuta è fondamentale di tutta la tragedia: essa non ha un senso apparente (il solo tendere delle mani quale aiuto poteva portare al cieco?) ma ha un profondo significato morale e poetico. Edipo, lo abbiamo detto, si sente già fuori di questo mondo, onde il congiungimento con la figlia più che materiale deve essere spirituale, egli deve "sentire", la figlia senza toccarla, deve trarre da lei ben altra forza che non sia quella bastevole a trascinare qualche passo con le stanche gambe, deve trarre la forza per l'ultima sua sofferenza. Inoltre, questa battuta riconduce lo spettatore nell'atmosfera dell'infinito da cui si era per un momento allontanato, e serve anche a ricondurre sul piano fantastico il brutale contrasto tra Edipo e Creonte.

È il momento del secondo canto intorno all'ara. Al primo canto di sapore

arcadico succede un canto di guerra. Teseo è partito a riprendere Antigone e Ismene con la forza. "Fossi una colomba - canta la vergine intorno all'ara - fossi sulle nuvole eteree per volgere l'occhio sulla gloriosa impresa!", Cozzare di scudi, fragore di armi, cavalcate di destrieri ansanti, impeto di guerrieri, e finalmente la gloria del trionfo e il ritorno delle figlie al fianco del vecchio padre: la poesia si è fatta qui esaltante, impetuosa, e si protende verso una vittoria che non può esaurirsi nell'impresa di Teseo.

Il colloquio tra Edipo e Polinice, tra padre e figlio, è preparato da un altro coro nel quale tuttavia non vi si accenna menomamente. Del resto neanche Edipo vorrebbe ormai più frapporre indugi alla trionfale conclusione. Il terzo coro canta il distacco dalla vita terrena, un distacco che è un ritorno alle origini, un rientrare nel mondo delle idee; ma questo canto è caratterizzato da un pessimismo che chiameremo, per intenderci, leopardiano ("Non nascere è il più grande dei beni, e quando siamo nati non altro ci rimane che aspettare la morte"). Le sciagure di Edipo sono lamentate nel loro insieme e in ciò vediamo il presagio di una conclusione che investirà i lutti e li comprenderà tutti. Lo scontro tra padre e figlio, per quanto drammatico, non è fondamentale e serve a rendere più dolente l'ultima espiazione.

Il quarto canto è un canto di morte; il più breve e il più alto. È una preghiera alla "diva dell'eterno sonno", affinché temperi il "funereo travaglio", al nuovo ospite. Edipo è già morto. Edipo scompare dalla scena mentre si avvia, con la sua piccola compagnia, verso l'ultima espiazione. Soltanto dalla narrazione dell'araldo apprendiamo i particolari del grande trapasso. Perché Sofocle non ci ha fatto assistere direttamente alla scena, la quale sarebbe stata di grandissimo effetto spettacolare? La morte di Edipo è un avviarsi solenne verso l'indefinito, una scomparsa misteriosa nell'orizzonte, dentro una luce abbagliante! Ebbene, il racconto dell'araldo (che è condotto con vivacissima evidenza drammatica ed espertissima tecnica narrativa) acuisce ancor più il senso del mistero e dell'indefinito. Il pubblico non vive la scena, ma la rivive dalla parola esaltata e turbante di un testimonio il quale trasmette agli ascoltatori il suo pathos: quando la morte di Edipo arriva a nostra conoscenza essa è già diventata leggenda.

Il corifeo consola il pianto delle figlie desolate: "Il padre vostro raggiunse felicemente il termine di sua vita", egli dice, e nelle sue parole c'è il rasserenamento dell'animo umano. I lutti, il sacrificio, le privazioni, le sofferenze sono valse almeno al compimento del divino volere, della giustizia divina, e la pace eterna compenserà il travaglio temporale. Antigone e Ismene si placano alfine anch'esse. Ma nello stesso tempo in cui le pietose sorelle asciugano le lagrime, l'attrazione della loro patria le rimette nell'implacabile circolo dell'umano dolore: esse chiedono di tornare a Tebe, e il ritorno sarà fatale. Ignare, si avviano incontro al nuovo destino. La poesia dell'infinito continua.

III. - LETTURA DELLE "TROIANE".

Fumano le rovine di Troia quando appare il dio Posidone per recitare il prologo nelle "Troiane", di Euripide. Alla guerra di Troia avevano preso parte attiva i Celesti e le passioni non sono ancora spente, né si spegneranno con la partenza dei Greci: il senso della continuità dell'eterna vicenda umana sta, dunque, alla base della tragedia, anche se durante lo svolgimento esso rimane latente e quasi scompare nel susseguirsi dei fatti apparentemente privi di ogni sostrato. Infatti questa tragedia delle Troadi vinte e derelitte è assai densa di episodi umanamente sofferiti e sembra talvolta che il fatto in sé, il racconto tragico, debba prendere tanto intensamente l'attenzione dello spettatore da spegnere nell'animo suo ogni rimeditazione. Euripide è cosciente di ciò e quasi se ne compiace, egli ha scopi pratici (condannare l'atrocità della guerra, che diventava sempre più esecranda) ma è un artista ormai raffinato e sa dare il suo tocco magistrale al luogo opportuno. La semplicità delle "Troiane", come in tutti i grandi artisti, è una semplicità apparente: basterà sottolineare alcune sfumature altamente significative.

Sullo sfondo della città distrutta Posidone accenna all'irreparabile sconfitta, e lo fa con palese simpatia per i Troiani che anch'egli aveva tentato invano di salvare. Compare Atena la quale, adirata per l'offesa recata a Cassandra, chiede l'aiuto del re dei mari per punire i Greci durante il viaggio di ritorno. Il colloquio è un tantino ironico: Atena dunque ha cambiato parere? L'amore s'è cambiato in odio? Posidone promette il suo appoggio, certamente lieto della vendetta, ma rileva il voltafaccia della dea. Dal prologo due considerazioni emergono: la continuità delle sciagure umane per i vinti e per i vincitori, e il lieve scetticismo dell'autore il quale imposta la trama del suo lavoro sopra un sorriso che investe contemporaneamente i mortali e gli eterni dei. Ma la delicatezza dei toni è tale che il lamento di Ecuba può levarsi leggero, subito dopo, senza fratture e senza contrasti.

Ecuba, che Dante mostra "trista, misera e cattiva", è qui prostrata dal dolore, piangente per la perdita della patria, dei figli e dello sposo. Il ricordo del tempo felice nella miseria è il dolore più grande, e questo tema iniziato da Ecuba sarà sviluppato variamente ma progressivamente da tutti i personaggi. Invero qui Ecuba non sembra trista e cattiva, ma, se ben guardiamo, la vecchiaia è dura, forse anche un po' incallita dal dolore. Si ascoltino le sue prime parole: sono parole di sconforto sopportato con volontà di superamento. La sorte è mutata, ella dice, tutto è perduto, ebbene rassegniamoci e abbandoniamoci al nuovo destino. C'è, in questo proposito di affrontare il nuovo destino, una ampiezza che fa di questo personaggio lo sfondo da cui si partono tutti i veri attori della tragedia, i quali, poi che si sono liberati del passato, vivono di vita propria e soffrono il presente dramma. Ecuba darà spesso consigli e detterà sentenze, ma

quante volte sarà ascoltata? Ecuba è il passato glorioso, ma Andromaca e Cassandra e Menealo e Elena sono il presente dolore, se non anche il futuro dolore.

La presenza di Ecuba dal principio alla fine della rappresentazione non deve trarci in inganno: anzi è la prova che essa ha funzione di coro. Ecuba apprende le prime notizie e lancia il segnale delle lamentazioni, ascolta le più dure sentenze, dona i più saggi consigli, prevede le reazioni, ma non può impedire che Andromaca esprima il suo sconfinato dolore né che Elena rifulga della sua splendente bellezza.

La umanità della tragedia si fa più viva quando, subito dopo le lamentazioni di Ecuba, le donne troiane fremono nell'aspettazione delle notizie decisive della loro sorte. La schiavitù avrebbe dovuto essere di diversa natura; le serve, si sa, possono diventar padrone. Anche qui la sfumatura è delicatissima, quasi impercettibile. Ma quando il nunzio Taltibio dice che Cassandra andrà sposa segreta al talamo di Agamennone e, alle meraviglie, soggiunge che la vergine fatidica aveva innamorato il re greco, non possiamo fare a meno di rilevare tutta la verità umanissima del fatto; e se la vergine è sacra a Febo ciò non ha importanza per il vincitore. Il contrasto risiede piuttosto nella varietà delle sentenze, che per talune sono di morte e per altre di duro servaggio mentre per altre ancora sono di forzati Imenei (e Taltibio nota che non è sempre spiacevole salire un talamo, specialmente se è il talamo di un re). Una nota costante e rivelatrice di femminilità si effonde per tutta questa tragedia di Euripide, una femminilità talvolta segreta e tal'altra palese, quando dolente e quando trionfante, ora amorosa ora virulenta, ma sempre umana e appassionata, sempre viva e determinante.

Cassandra, la vergine fatale, non avendo voluto cedere alle voglie di Apollo era stata punita col funesto dono della profezia non ascoltata. In una aureola di luce ella ci appare, danzante follemente e giubilante per le imminenti regali nozze. Troppo represses sono state fino a questo momento le lamentazioni e troppo frenato il dolore; la danza sfrenata di Cassandra, illuminata dalla fiaccola e dalla sua divina follia è come uno sfogo, un abbandono agli urgenti sentimenti dell'animo. Finalmente il delirio rompe gli argini di una malinconia composita che oramai cominciava a pesare; la prima sinfonia finisce con un crescendo tragico e con la visione del primo personaggio veramente scolpito. Cassandra, nella sua breve apparizione, ci ha mostrato il primo tipo di sventura generata dalla caduta di Troia per le donne troiane. L'eco si allontanerà con il pianto della madre e del successivo coro.

Il secondo, più complesso e più scavato personaggio sarà Andromaca. Andromaca compare sopra un carro carico delle armi del marito Ettore, con il figlio Astianatte nelle braccia. Il bottino è stato pingue per i Greci; ma quel bottino, fatto di creature umane e di ferro, è diventato un altare e come tale ci viene presentato. Lacrima sopra lacrima, la doglia si fa più acuta per la presenza della sposa di Ettore e del figlioletto; anch'essi sono destinati ad avere onore di

pianto ovunque sarà onorato il dolore sofferto per la patria (Foscolo aveva letto le "Troiane", di Euripide, che ebbe modo di citare nei suoi scritti). Andromaca aveva assistito al sacrificio di Polissena, uccisa sulla tomba di Achille, e ne riferisce brevemente. Il dolore di Andromaca è più intimo, più chiuso, più taciuto di quello di Ecuba. Se Ecuba è la madre dell'eroe Andromaca è la sposa, è madre della prole dell'eroe e la difesa della stirpe spetta a lei: per questo non si lascia trasportare da Ecuba verso una rassegnazione poco conveniente al decoro di Ettore. Andromaca è il personaggio che ci commuove di più; la scena in cui il figlio viene strappato dalle braccia della madre per essere precipitato dalle torri è forse la più bella della tragedia. Il poeta potrebbe qui facilmente cadere nell'enfasi e nel retorico, eppure la sobrietà delle battute e la essenzialità del dialogo ne fanno una scena intimamente sofferta e sentita. Si noti che Andromaca, fieramente in antitesi con la suocera, rivendica la sua missione di sposa e di madre, e esaltando le proprie virtù esalta soprattutto le virtù della casa di cui era diventata reggitrice: l'elogio di sé diventa, così, esaltazione del marito sul quale si riversano direttamente tutti i meriti della sposa fedele e amorosa. A un certo momento Andromaca si rivolge ad Ettore, quasi egli fosse presente: "E sposo qual bramavo io t'ebbi, per ricchezza, per nobiltà, per senno, per insigne valore". Anche qui la tragedia precipita: infatti, dopo averci dato la misura della coesione e della saldezza dei vincoli familiari, dopo averci mostrato tutto l'amore della madre e della sposa, ecco di rincalzo l'ultimo colpo amarissimo, la sentenza di morte. Il messo Taltibio è anch'egli commosso e impreca contro il destino che lo ha fatto annunziatore di lutti, e trova parole nobili per la madre sventurata: "Bisogna scagliarlo giù dalle torri di Troia, e tu non far contrasto e non serrarti al figlio, e i tuoi tormenti nobilmente sopporta". Andromaca non si opporrà, ma prima di consegnare la vittima, fatta della sua stessa carne, pronuncerà l'inno di gloria per i suoi morti purissimi. Anche stavolta Ecuba non può far altro che concludere l'episodio con l'eco di una vana lamentazione.

Il terzo episodio comincia con un ampio respiro poetico. "Quanto è bello il tuo lume, raggio di sole!", dice Menelao. C'è almeno, tra tante pene, un uomo felice? Menelao sembra felice perché è prossima la vendetta, e infatti ha deciso di ricondurre Elena in Grecia per ivi farla uccidere. Però il primo moto del suo cuore l'ha già tradito, e quel moto non è sfuggito alla vecchia Ecuba. Ecuba odia Elena; non la odia Menelao il quale ne è ancora innamorato. "Quanto è bello il tuo lume, raggio di sole, oggi ch'io posso riavere la mia sposa, Elena!", Menelao è veramente felice perché può riavere la sua sposa, e non perché può infliggere ad essa la giusta punizione. Riaffiora la sottile ironia euripidea. Elena infatti è più bella che mai, e bellissima compare dalla tenda delle prigioniere. Elena sta in contrapposto ad Andromaca: sono entrambe regali e splendenti di diversa luce, ma sono le due figure dominanti della tragedia. L'apparizione di Elena è, come quella di Andromaca, improvvisa e scuotente: Andromaca è il

trionfo della madre e della sposa, Elena è il trionfo della donna; sono due figure umanissime, entrambe vere e vive, sono le due facce dell'umanità. Facile sarebbe stato ritrarre Elena come donna spregiudicata e frivola, ma a ben guardare Elena non è così perché è soltanto donna. Nessuna nota spregevole ha inserito Euripide nel personaggio di Elena, la quale è soltanto una bella creatura la quale difende la sua bellezza, ma è anche vittima della sua bellezza. Non c'è antipatia per Elena, e del resto ella non ha una parola di disprezzo per i suoi accusatori e chiede perdono. Menalao, il personaggio più debole di quanti ne sono stati presentati, segue il consiglio della vecchia e fa trasportare Elena sopra una nave, ma non sulla propria nave, ed è segno di nuova debolezza.

I tre episodi della tragedia sono compiuti, e anche la tragedia è conclusa. Si è detto e ripetuto che si tratta di tre episodi staccati, ma un legame c'è ed è saldo. È un legame artistico e morale. Le tre donne (Cassandra, Andromaca, Elena) sono tre momenti e tre aspetti di una stessa tragedia, ed agiscono sopra unico sfondo, legate da un'altra donna, Ecuba. Ecuba rappresenta, dunque, artisticamente il legame dei tre dolori scaturenti dalla tragedia, i quali in essa si specchiano (e qui tornerebbe opportuno il paragone dantesco dello specchio il quale riceve e riflette le immagini senza poterle alterare).

La tragedia, dicevamo, è conclusa con la scomparsa di Elena. La scena della sepoltura di Astianatte non era necessaria, ma il poeta ha voluto rappresentarla (ed anche con una certa lungaggine) per via di quello scopo pratico di insegnamento popolare di cui discorremmo al principio. Non manca tuttavia qualche sprazzo poetico nelle conclusive lamentazioni di Ecuba e, se teniamo presente la necessità di un commento musicale, possiamo derivarne che questo finale doveva essere non privo di suggestione. Se Ecuba, come accenna a fare, si lanciasse verso il rogo della città morta e scomparisse tra le fiamme, avremmo veramente un finale in tono tragico maestoso, ma purtroppo Taltibio la ferma, né poteva farne a meno dovendo ella andare schiava di Ulisse. Il terremoto, dunque, è come un *deus ex machina*, un finale apocalittico che sommerge uomini e cose: è un sussulto che indica il crollo di Troia insieme al crollo di Ecuba e di tutte le Troiane. Le navi salpano verso la Grecia, ma lo spettatore sa che il ritorno sarà duro per i vincitori.

CARMELO MUSUMARRA

VINCENZO PADULA E IL FOLKLORE

Nonostante gli studi accurati che nel passato gli dedicarono critici illustri come il De Sanctis¹ e il Croce², il nome e l'opera letteraria di Vincenzo Padula hanno avuto finora scarsa risonanza in Italia. Né una sorte diversa è toccata alla monografia che su di lui scrisse con molo affetto, ma anche con imparzialità di giudizio, un suo conterraneo, Stanislao De Chiara³. Alla sfortuna che perseguì in vita lo scrittore calabrese, cui arrise invano la speranza di una dignitosa sistemazione nell'ambiente accademico, ha corrisposto in tal modo l'oblio e l'indifferenza dei posteri. Quella pagina, che, a detta del Croce, il Padula meriterebbe nella storia letteraria italiana del sec. XIX, non è ancora stata scritta ed è dubbio che possa scriversi, fin tanto che non muti la prospettiva storica sotto la quale è stata vista nel passato la sua attività letteraria.

Non era possibile, infatti, procedere ad una revisione sostanziale del giudizio sul Padula, restando fermi allo schema proposto dal De Sanctis, che si basava, peraltro, sulla parte più scadente della sua produzione poetica. Com'è noto, il grande critico si occupò soltanto dei due poemetti giovanili *Il Monastero della Sambucina* (1842) e *Valentino* (1845), concludendo la sua analisi con un giudizio negativo sulle qualità artistiche dello scrittore. Il difetto fondamentale, rilevato dal De Sanctis, consisteva nella mancanza di una seria coscienza artistica, che impediva al Padula di aderire intimamente al suo contenuto. Di qui l'accusa di virtuosismo letterario e di povertà fantastica, pur nello splendore di una forma plasticamente modellata e ricca di effetti pittorici.

Questo giudizio fu più tardi confermato dal Croce, il quale, però, riconobbe al Padula un ingegno veramente poetico ed una personalità artistica non comune. Purtroppo la schietta vena poetica, di cui era largamente dotato, andò dispersa nei molti componimenti di vario genere, ch'egli scriveva su commissione, senza un vero impulso interiore. Le sue poesie religiose e patriottiche sono, perciò, viziate dallo stesso diletantismo ed in esse, accanto a immagini schiettamente realistiche e a movimenti spontanei del sentimento s'incontrano frasi accademiche

¹ F. DE SANCTIS, *La letteratura ital. nel sec. XIX, Lezioni raccolte da F. Torraca*, con prefazione di B. Croce, Napoli, Morano, 1910, pag. 100-118.

² B. CROCE, *Letteratura della nuova Italia*, vol. I, IV ediz., 1943, pp. 91-108.

³ S. DE CHIARA, *Vincenzo Padula*, Messina, 1923.

o luoghi comuni di una tradizione classica ormai sterile e invecchiata. Accenti più spontanei e originali si notano, invece, nelle poesie di argomento amoroso, dove la calda ispirazione sensuale gli fa trovare immagini piene di brio e di grazia fanciullesca.

Nella sua opera poetica - conclude il Croce - si rifletteva l'indole stessa del suo animo, irrequieta e addirittura contraddittoria, ora dominata da una fede candida e ingenua, in cui stranamente si intrecciavano timori e pregiudizi superstitiosi, ora, invece, tormentata da uno scetticismo amaro e irriverente. Allo stesso modo l'abito talare che egli portò e smise diverse volte non gli impediva di amare la donna con impeti di sensuale passione, né di farsi critico spregiudicato della classe ecclesiastica e dei rapporti fra Stato e Chiesa. A rendere più tormentosa e agitata la sua esistenza contribuì, infatti, il profondo dissidio tra il suo stato di sacerdote e le sue aspirazioni di uomo che anelava sinceramente a quegli affetti familiari, che gli erano per sempre preclusi.

Pure, quest'uomo che a prima vista non sembra capace di affrontare con impegno costante un argomento serio, che passa, come è stato detto, da una "concezione paradisiaca e soavemente idillica a una concezione infernale e fosca" - mente drammatica -, ci appare sotto una luce completamente nuova e diversa, quando descrive le condizioni economiche e sociali della sua Calabria. Tra il 1864 e il 1865, il Padula, infatti, pubblicò un giornale politico-letterario intitolato *Bruzio*, che è un documento singolarissimo della sua sensibilità ai problemi sociali, ma anche un saggio eloquente delle sue doti di scrittore realista e anti-letterario¹. A leggere gli articoli di questo giornalista estroso e geniale, articoli che il Croce ebbe a definire "stupendi di forma e di pensiero", vien fatto di rimpiangere che essi siano stati finora così poco cercati dagli studiosi del Padula.

L'importanza eccezionale di questi scritti non è, però, sfuggita all'ultimo critico del nostro autore, Carlo Muscetta, il quale, realizzando il voto espresso dal Croce, ha provveduto a ristampare una larga scelta di quelle pagine, a cui ha premesso anche un ampio e acuto studio sulla formazione letteraria del Padula².

Da questo volume miscelaneo, cui ha arriso un meritato successo, vien fuori l'immagine di uno scrittore ancora vivo e attuale, che si scrolla d'un tratto dal peso della erudizione classica e affronta con rara competenza i problemi più scottanti della società contemporanea. Degno di particolare rilievo ci è sembrato soprattutto l'appassionato interesse che il Padula dimostra per il folklore, studiando, il primo, i costumi e le credenze, i pregiudizi e i canti tradizionali del popolo calabrese.

La lunga familiarità che egli ebbe con i testi della poesia popolare si riflette

¹ Gli articoli più importanti furono raccolti dallo stesso Padula nel volume *Il Bruzio, Giornale politico-letterario*, Napoli, Tipografia Testa, 1878.

² VINCENZO PADULA, *Persone in Calabria*, a cura di Carlo Muscetta, Milano-Sera editrice, 1950, Milano.

già in alcuni componimenti, tra i migliori della sua produzione poetica. Quella vena realistica che dà un colorito grazioso e vivace ad alcune sue poesie trae, appunto, la sua origine dal vagheggiamento di forme popolaristiche, alle quali egli aderisce spontaneamente e senza ombra di artificio.

Perciò, il tono popolare che in molti scrittori della generazione romantica come il Parzanese, il Carcano ecc..., divenne subito una maniera letteraria, falsamente ingenua e sentimentale, appare, invece, nel nostro autore assai schietto e perfettamente aderente alla sua psicologia. Nonostante gli sfoghi beffardi e maliziosi o le espressioni volutamente ciniche, il suo spirito, infatti, rimase intimamente legato agli affetti più semplici e alle gioie più elementari.

Non a caso, dunque, alcune di queste poesie, come il sonetto "Se fossi io mago! Un fresco zefiretto", o la canzone alla Tessitrice "Stava Maria seduta al telaretto...", tradotte in dialetto divennero largamente popolari in Calabria, al punto che un cantastorie cieco le andava recitando per i paesi di Puglia, spacciandole come sue¹.

Ma l'opera che rivela meglio la sua schietta ispirazione di poeta popolare è certamente la "Notte di Natale", una poesia in dialetto che rievoca il mistero sacro con una intonazione semplice e una assoluta padronanza dei mezzi espressivi. Il tema, non nuovo nella tradizione letteraria, suggerisce al Padula una visione realistica affatto originale, che, come è stato osservato, ha tutto il sapore di una favola contadina². Gli attori di questo dramma sacro sono poveri contadini e la scena ci richiama agli squallidi tuguri di un villaggio calabrese. L'atmosfera fiabesca dell'evento meraviglioso si fonde felicemente con i colori della vita reale, che è quella del popolo semplice e ingenuo, animato da una fede religiosa, che sconfina assai spesso nella superstizione. Poche volte riuscì al Padula di realizzare compiutamente il suo sentimento religioso e umano, come in questo poemetto che conserva la freschezza del canzoniere popolare e la nuda semplicità di una rappresentazione sacra.

La predilezione per i motivi della poesia popolare non aveva, però, nulla di arbitrario o di dilettantesco, nascendo da un interesse umano ben più serio e profondo. Ciò si rileva soprattutto dagli articoli del "Bruzio", dedicati allo "Stato delle persone in Calabria", frutto di una esperienza diretta della società calabrese, qual'era realmente nei primi anni del regno.

Nello scrivere questa importantissima rubrica, che costituisce la prima inchiesta obiettiva sulla questione meridionale, il Padula non dubitava di toccare un argomento di vitale interesse per l'avvenire della sua gente, come si vede chiaramente da questa premessa:

¹ La notizia è riferita dal P. nella prefazione alla prima raccolta dei suoi versi (*Poesie varie* di VINCENZO PADULA da Acri, Napoli, Pansini, 1878).

² Nella introduzione all'opera cit. di C. Muscetta p. 92, al quale spetta il merito di aver messo in risalto la bellezza di questo componimento finora poco conosciuto.

"Le indagini, delle quali ci occuperemo, sono della massima importanza, se non per i nostri lettori calabresi, per quelli almeno dell'alta Italia, i quali ignorano le nostre condizioni. Lo stato delle persone in Calabria è composto di tre ceti, il *basso*, il *medio* e quello dei *galantuomini*. Formano il basso gli agricoltori possidenti, i fittaiuoli, i coloni, i braccianti, i pastori, i guardiani, i garzoni ed i servitori; e noi studieremo l'indole, i bisogni, i vizii e le virtù di ciascuna di queste classi per migliorare lo stato morale della patria nostra",¹.

Di idee politiche piuttosto moderate, ma sincero e coraggioso fautore delle riforme sociali, il Padula svolgeva dalle colonne del suo giornale una nobile battaglia per la rinascita morale e materiale degli strati più umili della società. La sua inchiesta sullo "Stato delle persone", si risolve, pertanto, in una vigorosa polemica contro l'egoismo della classe borghese, alla quale egli stesso dichiarava di appartenere. Alieno dai mezzi violenti e fiducioso nella bontà dei principi liberali, era tuttavia convinto che il problema economico, pur essendo soprattutto un problema di giustizia sociale, si potesse risolvere pacificamente mediante la leale collaborazione delle varie classi.

A questo scopo, perciò, riteneva indispensabile far conoscere lo stato reale delle persone, cioè, anzitutto, del popolo minuto, dei contadini, dei pescatori, di quella folla miserabile di braccianti che mendicava un pezzo di terra da chi aveva usurpato i latifondi della Sila, un tempo proprietà dei comuni.

Nel descrivere il quadro di questa società, cui è negato perfino il soddisfacimento dei bisogni più elementari della vita e che pure possiede un patrimonio spirituale ricco di affetti generosi, il Padula non ha chi lo eguagli per la fine penetrazione psicologica e la limpidezza dello stile, sobrio e senza abbandoni sentimentali. Il sano realismo che ispira le sue pagine migliori e le qualità della sua prosa così asciutta e disadorna sembrano, perciò, precorrere le tendenze della letteratura regionale del secondo Ottocento.

Il movimento romantico, che aveva fatto sorgere anche in Italia una larga schiera di raccoglitori e studiosi del folklore, doveva naturalmente risvegliare nel Padula il più vivo interesse per tutte quelle manifestazioni in cui si rifletteva l'indole e lo spirito della classe popolare. A cura di diversi autori, tra cui il Dalbono e il Mastriani, e sotto la direzione dello svizzero F. de Bourcard era stata già pubblicata una vivace descrizione della plebe napoletana col titolo *Usi e costumi di Napoli e contorni*². Un'altra minuziosa rassegna degli aspetti più caratteristici della vita popolare si può vedere ne *Il regno delle due Sicilie descritto ed illustrato*, anche questa opera di diversi collaboratori³. Ma se numerosi furono in quell'epoca i ricercatori appassionati dell'arte e del costume popolare e non mancarono i fanatici ammiratori di ogni rozza poesia anonima,

¹ V. Padula, *Persone in Calabria*, p. 329.

² Napoli, 1853-60, 2 voll. Cfr. CROCE, *Una visione dell'ultima Napoli romantica in Aneddoti di varia letteratura*, III, 188-97.

³ Napoli, 1853.

si deve pur riconoscere che a quelle raccolte di materiale folkloristico faceva spesso difetto un serio interesse umano.

A spingere molti scrittori verso questo genere di ricerche valse soprattutto il gusto del semplice e del primitivo o la curiosità per il pittoresco dei costumi e delle usanze popolari. Un atteggiamento analogo, del resto, si riconosce anche nei *Costumi dell'isola di Sardegna* del gesuita Antonio Bresciani, freddo ricercatore di sopravvivenze preistoriche nelle tradizioni del popolo sardo.

Da una ispirazione più severa e profonda sono nate, invece, le varie annotazioni del Padula, il quale pur senza proporsi deliberatamente uno studio sistematico di questa materia, ci ha lasciato un quadro assai vivo del folklore calabrese¹. Si veda, infatti, come lo stesso scrittore giustificava il suo interesse per i canti popolari:

“...Parecchi ce ne vogliono per quel descrivere che facciamo con tanto amore lo stato delle persone in Calabria; e qui mi dà sul muso un San Luigi, che non vorrebbe che io pubblicassi le canzoni del popolo, canzoni che egli sa, che i ragazzi sanno, perchè si cantano per tutto, e che per quanti (e son pochi) ebbero un'educazione letteraria hanno un'importanza letteraria e sociale insieme, nè lontano, è il tempo che altri le raccoglierà come gioielli della Calabria nostra, dove non pare che i poeti signori abbiano superato per estro e per grazia i poeti contadini.”²

È superfluo avvertire che il Padula riecheggia qui il concetto romantico della poesia popolare, come espressione semplice e schietta da contrapporre a quella dotta, artificiosa e accademica. Ci preme piuttosto sottolineare che, accanto a quello artistico, si afferma decisamente l'interesse sociale, sicchè le canzoni del popolo valgono soprattutto come documenti di una società primitiva e arretrata. Pertanto, se il modo con cui il Padula illustra i canti della sua Calabria testimonia l'adesione alla corrente culturale del romanticismo, l'attenzione costantemente rivolta al contenuto umano e sociale rappresenta, tuttavia, un freno efficace per tenersi lontano da ogni idoleggiamento fantastico o estetizzante. Si leggano, ad esempio, le pagine che descrivono le misere condizioni economiche del bracciante, il contadino che non possiede un palmo di terra e lavora tutto l'anno per pagare i debiti contratti durante l'inverno. Con un tono accorato che esprime una viva partecipazione umana, il Padula ci rappresenta l'indole e le umili aspirazioni di questi uomini, quali si riflettono nei canti tradizionali. Dopo aver riportato uno strambotto che dice la gioia del bracciante a cui la sorte ha finalmente concesso di poter dividere con una sposa l'ingrata fatica quotidiana, ecco come lo scrittore ne spiega il significato:

¹ Un cenno riassuntivo dell'opera del P. apparve nella Rassegna settimanale del 5 maggio 1883, Firenze, col titolo “La Calabria descritta da un calabrese”. L'articolo che fu scritto da A. D'Ancona si trova citato in G. Pitrè, *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia*, Torino, 1894, p. 295, n. 3928.

² V. Padula, op. cit., p. 148.

"E la bella, che si spoglia, a lui sembra una *barca con trecento antenne*. Che immagine graziosa! Il poeta aristocratico, ed ignaro della vita paragona una bella donna alla farfalla variegata, alla tortorella che geme, alla pallida luna che viaggia, alla rosa ricca di minio che pompeggia nel prato; ma il nostro bracciante ha miglior gusto, non ha che farsene nè di farfalle, nè di rose, nè di luna; e vuole una *barca con trecento antenne*, una donna dal collo corto, dalle spalle larghe, dai fianchi arditi, dai polsi di acciaio, vigile, diligente, infaticabile massaia; e siffatta donna si chiama *barca* tra noi, barca che porta grano e ricchezza, barca con la quale il povero uomo spera solcare lieto le onde tempestose della vita. O venti, spirategli propizii!",¹

Animo squisitamente poetico, il Padula rifugge dalla pura erudizione e non pensa affatto che questi componimenti anonimi, riboccanti di forti e rudi passioni debbano servire come materiale da confrontare con criteri meramente filologici. "La poesia popolare - egli dice - è il sublime gemito del popolo, il grido che lascia dietro a sé questo torbido torrente senza nome, che scorre per un alveo interrotto da sassi". Questo grido egli raccoglie non per soddisfare una vana curiosità, ma perchè riveli anche agli Italiani del Nord in quale stato di arretratezza vivono le plebi del Mezzogiorno. Si comprende, perciò, come a proposito di una sequenza popolare, che descrive con stupendo realismo l'esistenza randagia e tribolata del bracciante, il Padula possa esclamare, quasi compiacendosi della forma iperbolica del suo giudizio: "Questa canzone vale quanto l'Iliade di Omero. È la storia lacrimevole del popolo Calabrese, e si prova, - all'udirli cantare dal contadino, quando tra un verso ed un altro fa pausa con un cruccioso colpo di zappa, - una compassione profonda".

E più oltre non sa trattenersi dal dire con brutale sincerità qual'è lo scopo che si prefigge con questa rassegna di dolori e di brutture sociali e dei canti che li rispecchiano con rude schiettezza:

"Dopo tali canzoni dovrò aggiungere quella dei pidocchi? A questa, e consimili parole, molti nostri lettori che hanno il liberalismo, il galateo, e la carità cristiana non nel cuore ma nel naso, l'arricceranno sdegnosamente. Noi abbiamo altro gusto; noi con questi pazienti studi sulle condizioni del nostro popolo miriamo a ben altro scopo che a quello di soddisfare un'inutile curiosità. Noi vogliamo che la classe colta ed agiata guardi il popolo nostro composto tutto di braccianti proletari, nati da un legno afflitto², respinti dalla tavola dei beni sociali, costretti a garantire la lira, che si mutuano, o col pegno della zappa o col sacrificio della loro libertà".³

Queste parole scritte nel 1864 stanno a dimostrare qual'era la serietà morale del Padula e insieme il suo distacco dalla letteratura pseudo-popolareggiante di un Parzanese o di un Carcano, nelle cui opere il popolo diventava pretesto per sfoghi lagrimosi e convenzionali. Per trovare scrittori che mostreranno la stessa commossa attenzione al dramma delle plebi abbruttite dal bisogno, dobbiamo aspettare il sorgere del movimento verista, nel quale idealmente rientra il linguaggio pacato e solenne di questo sfortunato prete di provincia.

¹ *ivi*, pag. 349.

² In un altro luogo (pag. 371) il P. spiega così l'espressione: "L'afflitto legno onde son nati, è la Croce di quel Dio, che gli ha redenti". La frase è tolta da un canto popolare.

³ Padula, *op. cit.*, p. 361.

Nella descrizione delle costumanze popolari, il Padula, non mira soltanto al significato sociale, ma sa anche delineare una indagine etnografica vera e propria, come nel capitolo dedicato alla donna e ai riti nuziali, nei quali riconosce la sopravvivenza di un antico uso romano. Così, parlando del ratto, a cui spesso faceva ricorso il giovane calabrese per vincere l'opposizione dei genitori della ragazza, spiega in questi termini la simbolica presa di possesso:

"...L' uomo dunque le toglie quel velo, gliene sciorina sopra un altro bianchissimo, e la donna dicesi imbiancata... Ora l' uomo le taglia col coltello queste benedette muschere (i buchi laterali della gonna) e la donna dicesi segnata. Ed ecco qui tutto il diritto romano primitivo. Il principio e la ragione della proprietà è la trasformazione, è il trasfondere che fa l' uomo alle cose la propria personalità. Il romano pigliava possesso d' un podere frangendo un ramo, una *stipula*, conficcando un palo, tirando un solco; e il calabrese strappa il velo alla donna e spezza la muschera e le conficca un fazzoletto sulla testa".¹

Più spesso, però, egli mette in risalto il valore fantastico dei racconti e delle credenze popolari, come di simboli poetici, in cui si traduce l' ingenuo amore del bello e la fervida immaginazione del popolo. E prevedendo il facile disprezzo dei letterati accademici, si affretta a precisare:

"Oh! che baie! diranno i miei lettori spoetizzati; e queste baie si credono al secolo XIX e si scrivono nel secolo XIX. Ma, miei cari amici, queste baie le madri calabresi non le credono certo; ma io le noto come esempio del modo, onde in Calabria elleno cercano di animare il cuore e la fantasia dei loro bambini".

Non gli accade mai, pertanto, di idoleggiare le forme più ingenuie della religione popolare o ciò che è semplice effetto di ignoranza; dimostra, anzi, di possedere un concetto dinamico della cultura popolare, sostenendo la necessità che quello stato di nativa barbarie progredisca verso forme più elevate di convivenza civile. Perciò, davanti alla preghiera ingenuamente sacrilega di una popolana, lo sentiremo esclamare: "È favola questa? No: è storia, la qual prova che la miseria è madre della superstizione e dell' ignoranza." Se è pronto a sorridere dinnanzi alla stranezza di alcune credenze o a cogliere l' aspetto più suggestivo delle fantasie popolari, non dimentica, tuttavia, che il progresso della cultura è condizione indispensabile per il benessere morale e materiale degli uomini. Vi sono, quindi, pregiudizi che bisogna combattere perchè impediscono questo progresso e condannano il popolo ad uno stato permanente di inferiorità. L' importanza di questo principio dovette maturarsi lentamente nell' animo del Padula, durante i lunghi anni del suo isolamento nell' ambiente chiuso e retrico della provincia, dal quale bramò invano di evadere. Il dramma della sua coscienza di artista rifletteva, in effetti, i contrasti di una società inceppata da un assetto economico anacronistico.

¹ V. Padula, op. cit., p. 253.

Di ciò si rendeva chiaramente conto lo scrittore, quando osservava:

"Una società dove l'individuo è stazionario, ha ingegno e non può svilupparlo, operosità e non può adibirla, sete di essere felice, e trova nelle leggi, nei pregiudizii, nella propria condizione ostacoli a soddisfarla, credetemi amici miei, è una cattiva società¹."

Per farci conoscere le condizioni reali di questa società il Padula ricorre spesso alla citazione dei proverbi popolari e delle voci dialettali più significative. Queste massime antiche, frutto di una secolare esperienza, dipingono a vivi colori i bisogni, le ansie e le speranze dei contadini calabresi. E lo scrittore ne sottolinea il senso di giustizia che le informa o la sorridente ironia con cui descrivono il disagio economico del povero, come in questo brano: "Grazie alle fatiche dell'està, la sua piccola casetta ha in agosto qualche bene di Dio; ma il proverbio suo dice:

Agustu porta littari,
Settembre si li leje
Viestiti, 'nculu nudu,
Ca viernu priestu vene.

Agosto divenuto corriere porta lettere a settembre. Il signor settembre sgombrasi la fronte, per veder meglio, dalla corona dei pampini che lo adombrano, legge le lettere, e vi trova scritto: O povero bracciante, che hai le natiche nude, pensa a vestirti, perchè l'inverno è vicino. E il poveretto vende parte del grano riposto, e si veste, e guarda fidente il futuro. M'ohimè! *Finu a Natali nè friddu nè fami: E Natali avanti tremanu i 'nfanti*„. E più oltre aggiunge: "I proverbi: *È juruta a frasca; nun agimu chiù paura*, e *A primavera u Signuri spanni a tavola* sono commoventi. O tragicommedia della vita! Il fiorellino che spunta parla due linguaggi; al ricco dice: "Ama!„ al povero dice: "Mangia!²."

Non minore interesse dimostra per le leggende e le fiabe, che egli raccoglie dalla viva voce del popolo, analizzandone insieme il contenuto fantastico e il significato sociale. Alcuni di questi racconti sono un documento dello stato primitivo e quasi selvaggio in cui vivono i pastori calabresi, costretti ad una esistenza solitaria e randagia, priva di ogni conforto umano. "Il fatalismo - dice il Padula - è la religione nel nostro pastore; nulla egli teme che il maltempo e il mese di marzo, ed intorno a ciò ha delle opinioni singolari„.

Ignaro delle nozioni più elementari e sotto l'incubo continuo delle forze naturali, il pastore calabrese professa curiose credenze, le quali, come osserva lo scrittore, "accennano a tradizioni antiche, a poemi popolari perduti, ad idee pagane non ancora estinte tra noi„. Questo superstite paganesimo il Padula notava ancora in molte pratiche religiose del suo popolo, al quale mancava, infatti, la guida e l'esempio di un clero che fosse immune da brame terrene e da sordidi interessi materiali. Una prova della serietà con cui si era messo a studiare le manifestazioni più singolari della religione popolare sono gli appunti, in parte

¹ V. Padula, op. cit., 322.

² *ivi*, p. 354.

elaborati, e l'indice che il Muscetta ha tratto da uno zibaldone inedito¹. Da questo lavoro rimasto purtroppo allo stato di abbozzo è, tuttavia, possibile vedere quale suggestione profonda esercitassero sul Padula le pratiche della magia popolare e le connesse credenze nelle forze del male. Non era, infatti, semplice curiosità quella che lo portava a descrivere i timori superstiziosi del popolo, ma una adesione più intima, quasi una esperienza sofferta e non mai superata. Anche sotto questo aspetto la personalità del Padula appare singolarmente tormentata e contraddittoria.

Partecipando alla polemica contro i clericali, aveva scritto una serie di articoli in cui si trovano idee audaci di riforma religiosa e progetti per il ritorno ad una Chiesa primitiva, dotata di larga autonomia amministrativa. Combatteva con inusitato vigore il dogma dell'infallibilità del Papa e nello stesso tempo non risparmiava le sue critiche al progetto Vacca-Sella per la vendita dei beni ecclesiastici, perchè gli sembrava lesivo della libertà del cittadino e si risolveva in un atto di rapina fiscale, lasciando immutate le condizioni arretrate del clero povero e reazionario.

Pure, questo prete liberale così spregiudicato e progressista mostrava, per un altro verso, di non essersi completamente affrancato dallo spirito superstizioso che informava la religione del suo popolo. In una lettera diretta al fratello Umile si leggono queste testuali parole: "Stavo copiando i sonetti sullo sfortunato per darli allo stampatore, quando nel muro ho inteso un gran colpo. Mi sono spaventato. Io sono superstizioso; e perciò te ne mando una copia. Leggili con Salvatore, e dimmi se possono dispiacere in Acri, se ce ne può venir male. I sonetti cui accenna sono quelli scritti in occasione della tragica morte del fratello Giacomo, ucciso dai guardiani di alcuni ricchi proprietari, perchè fautore della divisione ai contadini delle terre usurpate ai comuni. Non meno curioso è l'aneddoto che riferisce il De Chiara nella citata monografia. Durante una festa di ballo, dove si era riunita la colonia degli intellettuali calabresi a Napoli, si sentì battere furiosamente all'uscio. Alla padrona di casa subito accorsa si presentò il volto ossesso e spaventato del povero Padula, che chiedeva una immagine della Madonna del Pilerio, la patrona di Cosenza, perchè lo proteggesse dalle tentazioni del diavolo che non lo lasciava dormire.

Parimenti il ricordo della morte di una sua ava si imprime nella sua memoria come una visione fantastica, avvolta da un'aura di sortilegio: "Mia ava materna vide di notte entrare due donne coi capelli sciolti, disseppellire il fuoco, poi buttare le loro trecce sulla verga, onde pendevano le salsiccie, ricoprire il fuoco e

¹ Si vedano i due capitoli pubblicati dal Muscetta su "Le magare e le rimedianti", e la leggenda pop. "Santu Martinu", op. cit. p. 595 sgg. L'indice porta i seguenti titololetti: Gli augurii - Presagi, indovinamenti, sogni - Credenze ed usi secondo le feste dell'anno - Battesimo e nomi - Estrem'unzione - Funerali e lutto - Il diavolo - Il monachello e l'augurello - I tesori - Negromanti - La mal'ora e l'imprecazioni - La fortuna - I morti e i mortorii, ecc.,

sparire. Volea gridare e non potea; cercò di svegliare il marito e questi stette duro. La dimane si trovò attratta, gremò e morì „. C'è in questo brano una sospensione insolita, quasi l'eco di timori e ricordi paurosi che si erano fissati nel suo animo fin dall'età della fanciullezza. Tali erano appunto i racconti che i vecchi del suo paese natìo gli facevano delle orrende stragi del 1806, rievocate dallo scrittore con un tono angosciato e smarrito in alcune pagine autobiografiche. L'orrore che provava per le violenze della sommossa antigiacobina nasceva, comunque, dallo stesso sentimento che aveva ispirato i sonetti per la morte del fratello.

Episodi di barbarico furore e odio di classe, superstizione e ignoranza di plebi esasperate dal secolare servaggio, erano i dati immutabili di una società che cercava invano uno sbocco alle proprie necessità economiche e politiche. Di questa società e della sua cultura, percorsa da fremiti di rinnovamento e insieme attardata in posizioni arretrate, Vincenzo Padula si può considerare il rappresentante più illustre. La conoscenza dell'ambiente storico in cui si venne svolgendo la molteplice attività dello scrittore appare, perciò, indispensabile per comprenderne le involuzioni e gli sbandamenti repentini. Spetta inoltre, al Muscetta il merito di aver dato maggior rilievo alla figura del polemistà liberale e del sociologo, sicchè anche l'immagine della sua poesia sulla quale si erano sempre soffermati gli studiosi precedenti, se ne avvantaggia e riesce più limpida e chiara ¹.

SEBASTIANO LO NIGRO

¹ Per il favore con cui è stato accolto il lavoro del Muscetta si veda l'acuta recensione di N. Sapegno (Società, dicembre 1951) che ne puntualizza felicemente la nuova prospettiva critica; cfr. anche la recens. di L. Russo ("Belfagor", gennaio 1951).

SAINT JÉRÔME, *Lettres. Texte établi et traduit par J. LABOURT*, Paris, Les Belles Lettres, vol. I 1949, II 1951.

Dopo quella del Bareille (1878-85), disuguale e ormai vecchia, questa del Labourt costituisce la prima traduzione completa (se verranno alla luce, come ci auguriamo, gli altri volumi: questi due contengono 52 lettere) delle Epistole di S. Girolamo. Il testo è, sostanzialmente, quello dello Hilberg (in C. S. E. L. voll. LIV, LV, LVI, Vienna 1910, 1912, 1918), che, partendo da quello del Valarsi (riprodotto in ML. XXII), attraverso la paziente collazione di 139 codici, ci ha dato un'edizione accuratissima, ricca di circa 65000 varianti. Il L. se ne scosta assai raramente e quasi sempre a favore di lezioni che il filologo austriaco aveva respinto in omaggio al suo culto germanico per la *lectio antiquior, rarior e difficilior*. Del resto, l'autore stesso ci avverte di considerare l'edizione viennese come "une sorte de *textus receptus*", (p. XLVI). Egli non ci dà una ricostruzione testuale ma una revisione fatta sul testo stesso dello Hilberg. Diversamente, avrebbe dovuto rivedere e completare la collazione di codici fatta dallo Hilberg e riprodurre completo lo apparato critico: impresa non agevole, anche da un punto di vista editoriale e librario.

Il L. ha voluto soprattutto darci una traduzione delle epistole di Girolamo. Questo il fine della sua fatica, e per esso egli merita ampie lodi.

È una traduzione piana, continua, chiara: gran pregio, quest'ultimo, se si

considera la difficoltà di molte lettere di contenuto dottrinale e teologico, la cui traduzione richiedeva un ragguardevole bagaglio di cognizioni specifiche.

A volte, però, soverchiata e sopraffatta, direi, da questa ricerca della chiarezza, la traduzione perde la spontaneità e la limpidezza consuete, riesce snaturata e lontana dal testo. Altre volte, invece, l'aderenza al testo è eccessiva: vengono, ad es., riprodotte proposizioni incidentali e parentetiche che potevano essere tradotte con altro nesso, o lunghe costruzioni paratattiche che potevano essere risolte con nessi subordinativi.

Il L. segue la tendenza opposta, risolvendo le subordinate in coordinate e spezzando il periodo; il qual procedimento, se opportuno, in genere, per le traduzioni dalle lingue classiche non lo è sempre nei confronti dell'epistolario geronimiano, il cui periodo, già così lontano dalla rotondità e dalla sovrabbondante architettura di quello classico, se ulteriormente semplificato nei suoi nessi ipotattici, rischia di acquistare una rapidità ed esilità eccessiva anche all'occhio di noi moderni.

Secondo l'uso della collana, precede un'ampia introduzione, di LVII pagine distinta in due parti: nella prima parte (pp. VII-XL) è tracciata la biografia del Santo; la seconda (XLI-LX) tratta dell'epistolario. Le ultime pagine contengono il catalogo dei codici utilizzati dallo Hilberg.

Il L. segue, fondamentalmente, l'opera del Cavallera (Lovanio 1922) anche se, prudentemente, non ne accoglie tutti i risultati (ad es., la data di nascita di

Girolamo è posta, senza precisare, intorno al 345, mentre il Cavallera credeva di poterla fissare al 347).

Benché questa introduzione sia tracciata con senno e mano esperta, qualche volta essa riesce poco esauriente, forse per troppo amore di brevità. È il caso, ad es., dell'accento alla controversia originista, a proposito della quale si parla di una "réconciliation générale," (ad opera di Cromazio, vescovo di Aquileia), e si conclude: "Mais peut-être cette réconciliation fut-elle plus officielle que profonde, du moins, hélas! de la part de saint Jérôme". Non mi pare che si possa parlare di una riconciliazione, né generale (la controversia era divampata vivissima interessando il clero orientale e occidentale), né solo tra Girolamo e Rufino. Questi, anche dopo i consigli di pace di Cromazio, inviò all'avversario una lettera di minacce, alla quale Girolamo rispose pubblicamente con il III libro della sua *Apolo-gia*, il più vivace e polemico dell'opera. Né la conciliazione venne in seguito. Girolamo rimase sempre irriducibile nemico di Rufino, del quale, ricevendo la notizia della morte in Sicilia, scriveva: "Ecco che è oppresso dal suolo di Sicilia lo scorpione e ha cessato finalmente di sibilare contro di me l'idra dalle molte teste". Se di riconciliazione si vuol parlare, si deve pensare al più lontano 397, allorché, nella chiesa della Risurrezione, i due rivali scambiarono quel patto di amicizia, che durò ben poco, poiché Rufino, tornato in Roma e dandosi a tradurre il *Περὶ ἀρχαῶν* di Origene, chiamò nuovamente in causa Girolamo e riattizzò la rivalità. E questa non si spese mai più.

Scarno ci sembra il capitoletto "Langue et style des Lettres", anche se l'autore dichiara di voler solo "présenter ici quelques observations générales". Da osservare che dalla nota di p. LIII sembrerebbe che, oltre all'opera del Goelzer e quella di G. Harendza, non

consultata, altri studi sulla lingua e lo stile delle epistole geronimiane non siano stati fatti, mentre si possono ancora citare J. N. Hritzu, *The style of the letters of S. Jérôme*, Washington 1939 e A. Ottolini, *La rettorica nelle epistole di Girolamo da Stridone*, Cremona 1905. Queste omissioni rientrano nella particolare tendenza del L. a gravare il meno possibile le note di rimandi bibliografici. Per es., a p. VII nota 3, nella biografia, sia pure essenziale, della biografia di S. Girolamo, se poteva esser taciuto lo studio del Bardenhewer (*Hieronymus*, München 1905), già superato dal Cavallera (come, del resto, l'opera, citata, del Gruetzmacher) o quello del Moricca (*S. Girolamo*, Milano 1923), non andavano invece dimenticate opere più recenti e interessanti, quale quella del Leclercq (*Saint Jérôme*, Louvain 1927) e soprattutto quella del Monceaux (*Saint Jérôme. Sa jeunesse, l'étudiant, l'ermite*, Paris 1932).

A p. XXIV, anche se la nota 1 rimanda ad una opera complessiva su Rufino, potevano essere ricordati due studi recenti e importanti: H. Hoppe, *Rufin als Übersetzer*, in "Studi alla memoria di P. Ubaldi", Milano 1937 pp. 133-150 e Wagner, *Rufin as translator*, Washington 1947.

A p. XXII una svista: il Brochet (*Saint Jérôme et ses ennemis*, Paris) è, ch'io sappia, del 1905, non del 1906.

I nostri appunti non vogliono togliere niente al merito del L., la cui opera, condotta con serietà e preparazione, va ampiamente elogiata. Essa costituisce un valido contributo alla conoscenza del santo di Stridone, la cui personalità inquieta e "romantica", come è stato detto, nell'epistolario, più e meglio che nelle altre opere, si rivela appieno.

SALVATORE PRICOCO

DRACONZIO, *Orestis tragoedia*, traduzione di C. Vittorio, Catania 1951.

Il volumetto pubblicato dalla Vittorio, contemporaneamente all'ampio commento di E. Rapisarda, nella collana del Centro di Studi di Letteratura Cristiana Antica, costituisce la prima traduzione che dell'epillio sia stata fatta. Infatti, se numerosi sono stati gli studi intorno a questa opera, da molti punti di vista davvero singolare, nella gran parte s'è trattato di lavori miranti alla soluzione dei problemi di attribuzione e datazione da essa presentati: di questo epillio, noto ai lettori medioevali e poi caduto in oblio, tutto fu a lungo incerto: la paternità, taciuta da tutti i codici, l'epoca di composizione, il titolo stesso. Una serie di dotte indagini (cui diede l'avvio il Mai, ripudiando, fra le altre, l'inverosimile attribuzione a Lucano, di vetusta origine medioevale e, del resto, non molto prima difesa ancora dall'Hagen) ha rivendicato a Draconzio l'*Orestis tragoedia*, ponendola, con ogni probabilità, nel primo periodo della sua attività poetica. Non vi sono state invece traduzioni, né studi che mirassero a un più intimo intendimento dell'opera e alla sua valutazione.

Il lavoro della Vittorio viene quindi a colmare una lacuna e spiana la via allo studio di questo epillio, che ormai, sulla base dei dati acquisiti dalle ricerche del Rossberg, del Barwinski, del Giarratano, va inserito nello svolgimento spirituale e letterario di Draconzio, la cui posizione ed importanza nella cultura del suo tempo non va più disconosciuta.

Né solo quello della novità è il pregio del lavoro della Vittorio: l'A. s'è accinta al suo compito con lodevole impegno e ha saputo generalmente superare le difficoltà presentate dalla interpretazione e dalla traduzione di un testo sempre non agevole, talvolta assai difficile.

Non manca qualche pecca ed anche qualche svista considerevole.

L'invocazione a Melpomene del v. 13, *Te rogo, Melpomene, tragicis descend de cothurnis*, non andava tradotta "discendi coi tragici coturni", ma, come aveva inteso bene il Rossberg ("Melpomene... wird aufgefordert vom Kothurn herabzusteigen", *Commentar über die Orestis tragoedia des Dracontius* I Hildersheim 1888 p. 7), "dai tragici coturni". Forse l'A. s'è lasciata sedurre dalla prospettiva di sanare in tal modo la questione — per altra via sanabile — del titolo, come si rileva dal commento del Rapisarda.

Se l'invocazione alla Musa suonasse come invito a recar giù al poeta, dall'alto della sua sede beata, i tragici coturni, potrebbe non più parere strana (come è parsa) la qualificazione di *tragoedia* dall'autore data al componimento, la quale invece, intendendo nell'altro senso, diverrebbe, secondo taluni, inconciliabile col testo, perché suona come proclamazione del carattere non più tragico, ma epico, dell'epillio. Ma bisognava por mente al verso seguente: *et pede dactylico resonante quiescat iambus*. E il giambo è il metro drammatico, l'esametro dattilico, epico.

Così, non bene sono tradotti i due versi 160-161: *quid rumor, quid fama ferat, quid nuntia portent auribus adtonitis lascivus quaerit Egistus*. "Il lascivo Egisto chiede sbigottito quale notizia, quale diceria, quale annunzio la fama arrechi". *Rumor* e *nuntia*, nominativi, vengon fatti oggetti di *fama* e viene annullato il climax che rende la progressione dal termine meno concreto al più concreto.

Al v. 170 *turbidus* non è "adirato".

Il v. 194, *unaque natarum cinis est per templum Dianae*, è tradotto: "una delle figlie è stata sacrificata nei templi di Diana". Ben altro vigore espressivo e movimento di immagini offre il verso latino! *Cinis est* è immagine efficacis-

sima, che pone l'accento sulla lontananza nel tempo di un atto, di cui viene espresso solo l'effetto tardivo. In *per templa Dianae* la preposizione, anche se perde talvolta in Draconzio il significato originario, ha ora conservato il suo valore e crea tutta un'immagine, strettamente connessa alla precedente, quasi che si fosse compiuta una traslazione delle ceneri della vergine a placare tutti i simulacri della dea! Ad esprimere ciò non basta, nella traduzione italiana, il solo plurale.

Nel verso seguente (195) *sexus iners* indica assai di più che non l'equivalente: "fanciulla imbecille", della Vittorio.

Ancora ci sarebbe da rilevare, nella prefazione, pur sobria ed efficace, una svista: il Maehly e lo Schenkl non furono i primi editori dell'epillio draconziano; già nel 1859 il Mueller, in un suo corso all'Università di Jena, aveva curato il testo, sebbene in un'edizione zeppa di errori per la incompleta e poco esatta ricognizione dei codici. Né vanno accettati, a mio avviso, taluni giudizi sulla tragoedia, del resto tradizionali e riecheggianti quelli della Quartiroli (che pur essa si attenne, in fondo, alla valutazione canonica), la quale a Draconzio riconosce forza di penetrazione psicologica, ma non sentimento di poeta (in *Atheneum* 1947 I-II pp. 25-34).

Ciò, comunque, non sminuisce il merito della Vittorio, alla quale va dato ampio riconoscimento d'aver fatto lavoro per lo più diligente e, ripeto, assai proficuo.

SALVATORE PRICOCO

sec. XII ai nostri giorni, presentazione di ANTONINO DE STEFANO, con 80 illustrazioni d'arte, Palermo, Edizioni bodoniane 1951, p. 280, in 16°.

Dice Antonino De Stefano, presentando questo volume: "Le pagine che seguono dimostrano ampiamente come, sul terreno storico come in quello letterario ed economico, l'Isola sia stata in ogni tempo intimamente legata agli sviluppi europei ed italiani della cultura.... Nonostante tale compenetrazione spirituale, la cultura siciliana rivela un suo singolare contenuto ed una sua particolare fisionomia, derivanti dalla sua particolare storia, tradizione e sensibilità".

Si tratta di lineamenti, di profili, di sintesi, i quali tutti insieme costituiscono un panorama della civiltà siciliana e, singolarmente, valgono come traccia o avvio ad opere di più vasta mole sui diversi argomenti.

Francesco Giunta ha tracciato un *Profilo di storia della Sicilia dal sec. XII ai nostri giorni*, e precisamente dai Normanni alla spedizione garibaldina dei "Mille".

Il saggio di Stefano Bottari, *Lineamenti di una storia dell'arte in Sicilia*, tratta partitamente dell'architettura, della pittura e della scultura. Questo ci è sembrato, tra tutti, il lavoro più apprezzabile per la originalità dei risultati esposti e per gli orientamenti critici chiaramente affioranti nella disamina delle opere. L'abbondante materiale preso in esame, la vasta bibliografia, la sicurezza della elaborazione e il senso critico della trattazione, confermano le qualità per cui il Bottari è ormai ben noto come storico e critico d'arte, in prevalenza, siciliana. Tra l'altro il Bottari fa conoscere, in questo lavoro, alcune delle sue più recenti scoperte di tesori d'arte in Sicilia ed ha il grande merito di avere adeguatamente valutato e considerato le opere e l'attività di

S. BOTTARI - G. COCCHIARA - F. GIUNTA - G. RAFFIOTTA - G. SANTANGELO, *Storia. Arte. Letteratura. Economia. Problemi sociali e Tradizioni popolari della Sicilia dal*

tutta la Sicilia, senza pregiudizievole sproporzioni o lacune tra una città e un'altra, tra una zona e un'altra, onde la sintesi risulta veramente completa ed esauriente (una deficienza di tal genere deve lamentarsi, purtroppo, in quasi tutti gli altri saggi della stessa miscelanea).

Giorgio Santangelo ha tracciato i *Lineamenti di storia della letteratura in Sicilia dal sec. XIII ai nostri giorni* (poi ristampati a parte, Edizioni bodoniane, Palermo 1952). La trattazione è divisa per secoli e, quindi, ha carattere strettamente storico più che critico. Tuttavia sono esposti i risultati della critica più recente intorno agli autori e alle correnti letterarie che interessano la Sicilia. Non si dà conto del lavoro critico né delle polemiche più clamorose (delle quali non è alcun cenno) e questo, anche se non rientra di rigore nell'economia del lavoro, toglie tuttavia ad esso l'interesse più vivo e lo appiattisce notevolmente. Sono esaminate soprattutto le relazioni con la letteratura italiana e, delle altre letterature, si accenna soltanto a quella provenzale in relazione al periodo delle origini e alla "scuola siciliana". La parte più elaborata e più ampiamente trattata è quella moderna: qui, infatti, si leggono giudizi personali e sintesi più meditate (Meli, e poi Capuana, Verga, Pirandello). Le parti più proficue del lavoro ci sembrano quelle in cui si dà conto di autori poco noti o addirittura sconosciuti, e di fermenti letterari ai quali si è dato sempre poco valore per porre in rilievo i Maggiori, ma senza i quali forse i Maggiori non si sarebbero manifestati.

Giovanni Raffiotta parla della *Economia e i problemi sociali della Sicilia dal sec. XII ai nostri giorni*. Invero il Raffiotta inizia la sua rassegna dalla colonizzazione fenicia e prosegue, nella sua concisa ma compiuta disamina, per periodi storici e precisamente per i periodi delle successive dominazioni dal

normanno allo svevo all'angioino all'aragonese ecc. Le conclusioni alle quali arriva il Raffiotta, anche se già note, acquistano maggior valore, scaturendo da una storica documentazione. Ai fini dei nuovi indirizzi della critica storica questo saggio ha importanza prevalente sulle comuni trattazioni.

Giuseppe Cocchiara, benemerito e appassionato cultore di studi folkloristici, ci fa conoscere *L'anima della Sicilia nelle sue tradizioni popolari*, in un saggio di sapore romantico (come potrebbe essere diversamente?) nel quale sono studiati e ricercati i valori più intimi del popolo siciliano. Nota dominante, in questo saggio del Cocchiara, è la ricerca delle derivazioni greche, o da altre antiche civiltà, nei costumi nelle tradizioni nella terminologia e in altre manifestazioni della vita popolare siciliana. L'Autore conclude affermando il "perenne ringiovanimento" del retaggio siciliano, che è, diremmo, il rinnovamento continuo dei popoli più vivi e più attivi.

Il volume si chiude con una appendice di *Usanze, leggende, proverbi e canti del popolo siciliano* a cura di Giovanna Galati e di S. G. Ventimiglia. In una breve e affrettata premessa sono citati i nomi di Pitre e Salomone Marino, ma a questi nomi citati come massimi esempi di demopsicologi siciliani, per quanto si scriva brevemente e affrettatamente, ci sembra sia da aggiungere di necessità almeno quello di Lionardo Vigo.

CARMELO MUSUMARRA

GIULIO NATALI, *Giuseppe Parini uomo e poeta*, Bologna, Licinio Cappelli editore, 1952, pp. 188, in 16°.

Ancora una volta il Natali afferma e conferma, con questo studio complessivo su Giuseppe Parini uomo e poeta,

la necessità di una critica completa in cui l'uomo non sia distinto dall'artista. In verità da questo saggio la figura dell'abate Parini balza chiara e perfetta, con le sue luci e le sue ombre, con meriti e difetti, passioni e tormenti, gioie e dolori. Il tono della sua attività poetica e letteraria, che tanti consensi e dissensi suscitò nei contemporanei e nei posteri, appare giustificato dal suo carattere di uomo, dai suoi ideali di vita e dalle sue aspirazioni d'artista, e così non soltanto l'opera pariniana si umanizza trovando consequenzialità nella vita del suo autore, ma acquista chiarezza e limpidezza alla luce di una ambientazione storica che sola può dare il crisma della perfezione. Evidentemente i più recenti canoni estetici e le più nuove lezioni per lo intendimento della poesia restano esclusi dalla critica del Natali, il quale peraltro non tralascia occasione per confutarli. Non è senza significato, a tale proposito, la predilezione del Natali verso la critica del Carducci, il quale è citato spessissimo a buon diritto non soltanto perché è ancora intatta la validità di molti giudizi carducciani ma anche perché intimamente e profondamente carducciano è lo stesso Natali, degno e valoroso rappresentante di quella gloriosa scuola.

Molta parte è dedicata a Ripano Eupilino, in cui si trovano tutte le Arcadie (piscatoria, petrarchesca, bernesca) meno la pindarica, e dove si rivela il poeta libero, quasi un po' spregiudicato, personalissimo, insomma tutto Parini. Delle opere maggiori il Natali cerca diligentemente i "precedenti", e li cerca soprattutto negli scritti, nella vita e nell'ambiente dello stesso poeta. Così, per il *Giorno*, troviamo i preannunzi in Ripano Eupilino, nelle satire, nel *Dialogo sopra la nobiltà*, nel "capitolo", al canonico Agudio, ma la conclusione è che "la fonte del *Giorno* è la vita".

Il *Giorno*, afferma il Natali, è opera compiuta: ed è osservazione finissima,

ma forse sarebbe da insistere sul fatto che la compiutezza non è soltanto di un ciclo idealmente vagheggiato e praticamente esaurito (le lacune del *Vespro* e della *Notte* non sono essenziali), bensì della poesia perché i motivi ispiratori sono esauriti negli episodi già descritti e gli scopi, artistici e morali, sono raggiunti (altre descrizioni avrebbero costituito soltanto un accrescimento di "fatti", e di "episodi", non di motivi poetici). La conclusione è che il vero protagonista del *Giorno* è lo stesso Parini e, servendosi di uno dei riferimenti danteschi che non mancano anche in altre pagine, il Natali definisce *Parineide* il poema del Giován Signore.

Le odi costituiscono la fase ricostruttiva della poesia pariniana, e di esse troviamo un minuto e particolare esame che dà luogo talvolta a rilevanti proposizioni critiche. Un Parini antesignano del cattolicesimo liberale o precursore della ballata romantica apre il campo a nuovi studi e ricerche, e soprattutto induce a cercar ancora più profondamente le radici del rinnovamento politico e civile degli italiani. Il poeta delle odi è anche più indipendente, di spiriti e di forme, del poeta satirico; è rinnovatore dell'ode oraziana e creatore dell'ode neoclassica.

È bene, dice il Natali, che l'Italia guardi sempre con amore al Parini il quale è perfetto esempio di virtù civili e di misura in arte. Alla severità del costume e alla coraggiosa fermezza del carattere si unisce, nel poeta di Bosisio, una superiore temperanza e una profonda umanità. Come poeta è democratico, come artista è aristocratico, e la sua lezione, che diede buoni frutti nel secolo scorso, dev'essere rimeditata specialmente oggi che il famoso motto "medio tutissimus ibis", è andato in disuso. Dopo avere nobilmente e acutamente difeso il Parini dalle accuse e dalle imitazioni vecchie e nuove, il Natali conclude che "con lui risorse, dopo il

Tasso, la poesia italiana „, e risorse con un poeta di „mente arguta „ e di „cor gentile „.

CARMELO MUSUMARRA

ALBERTO FRATTINI, *Leopardi e Rousseau*, Roma, Edizioni „Pagine Nuove „, s. a. (ma 1951), pp. 96.

Nella introduzione il Frattini parla della cultura francese nella formazione del pensiero di Giacomo Leopardi e riesce a dare una chiara idea dell'importante problema (affrontato anche di recente da altri studiosi) e una pregevole rassegna del lavoro critico fin qui compiuto in tal senso. Non tanto il Settecento quanto il Settecento francese lascia impronta indelebile, anzi densa di suggestioni, nel Recanatese che non rimase indifferente alle rivoluzioni determinate da Montesquieu e Voltaire, da Rousseau e D'Alambert, da Buffon e Bernardin de Saint-Pierre. Basti pensare alla teoria del piacere e agli influssi (che il Frattini, contro il parere dell'Annagnini e di altri, vuole attenuare) del Rousseau e del D'Alambert dal quale è ripresa la famosa frase „Sii grande e infelice „; basti pensare ai „lumi „, così spesso riflessi nell'opera del Leopardi.

Successivamente il Frattini esamina in particolare i rapporti tra Leopardi e Rousseau, divergenze e concomitanze. Evidentemente non sono rapporti da maestro a discepolo (come indurrebbe a credere la critica del Serban), anzi il Frattini dimostra, con argomenti severi e conclusioni conseguenziali, l'assoluta autonomia del pensiero leopardiano il quale solo in apparenza è talvolta derivante da quello rousseauiano. Il Leopardi, conclude l'A., „se talora si mostra consenziente con il Rousseau, altrove cita il Ginevrino solo a convalidare

vedute proprie, o propone ad opinioni di quello parziali modifiche, mentre in altri casi si afferma decisamente in contrasto „.

Alcune ampie note recensive di lavori leopardiani concludono il volume, alla cui organicità nuoce alquanto il fatto che molti capitoli erano nati come saggi a sé stanti.

CARMELO MUSUMARRA

FILIPPO PUGLISI, *L'estetica del riso ne „I Promessi Sposi „*, Padova, Cedam, 1951, pp. 100.

Questo lavoro è nato, per l'argomento trattato e per il modo con cui è trattato, con una pesante impronta di vecchiezza, con un sapore di antico che può piacere in qualche punto ma che nuoce certamente alla snellezza e alla vitalità dell'opera. Il tema è stato trattato da quasi tutti i critici del Manzoni (e sono legione), ma forse esso è stato sempre mal posto perché in un autore che non ride mai (problema uguale ed opposto è quello del pessimismo manzoniano) il problema del riso, o meglio del sorriso, non può costituire argomento isolato di trattazione, „staccato dal palpito vitale e dal complesso dei sentimenti che confluirono nell'opera d'arte „ (come ben vide il Previtera, *La poesia giocosa e l'umorismo*). In casi come quello dei *Promessi Sposi* il sorriso serve alla „armonia essenziale dell'opera d'arte „: ed essendo, queste, le parole che concludono lo studio del Puglisi, costituiscono la più valida e apprezzabile conclusione di tutto il lavoro.

Queste sono, a nostro avviso, le principali osservazioni da fare al volume del Puglisi. La indagine, del resto, è minuta e accurata: comincia con alcune proposizioni di carattere generale sull'umorismo per passare in rassegna,

successivamente, i personaggi e gli episodi più rilevanti ai fini dello studio prescelto. Maggiore spazio è dedicato, evidentemente, a don Abbondio con la analisi dei vari atteggiamenti e delle diverse reazioni che il personaggio assume e avverte nello svolgimento del romanzo, e, tra i capitoli riguardanti altri episodi, ricorderemo quello sulla "dottrina del sarto", e sulla "filosofia di don Ferrante".

La bibliografia sull'argomento, come s'è detto, è assai vasta, ma in una nota bibliografica sono qui registrati i lavori più noti e importanti.

CARMELO MUSUMARRA

UGO BERNARDINI MARZOLLA, *I "Promessi Sposi" di Alessandro Manzoni*, lettura critica, riassunto-guida del romanzo, Lucca, Casa Editrice "Lucentia", 1952, pp. 286.

A questo lavoro, pregevole per molti riguardi, nuoce la impostazione troppo scolastica e un certo disordine nella trattazione dei problemi manzoniani. L'abbondanza della bibliografia, la mole dei problemi affrontati, la serietà e l'acutezza delle osservazioni ci indurrebbero a porre questo saggio tra quelli più rigorosamente scientifici; ma la ingenuità del metodo, gli ampi riassunti, la rigorosa successione dei capitoli del romanzo, la sproporzione degli argomenti trattati nei sottotitoli, la citazione talvolta cronachistica delle altrui opinioni, tutto ciò fa pensare invece a un manuale scolastico, particolarmente consigliabile a coloro i quali si preparano ai concorsi magistrali e medi. La preoccupazione di seguire la moda delle "letture critiche", (che costituisce, poi, una forte limitazione alla libera trattazione degli argomenti critici e che consiglieremmo per la minuta analisi d'una novella ma non certo per il compiuto

studio estetico di un romanzo) ha portato al frazionamento di tutte le più importanti questioni manzoniane, che sono continuamente riprese nei vari capitoli, al frantumarsi delle analisi critiche dei personaggi e a una conseguente prolissità talvolta chiaramente apparente.

Tuttavia l'A. ha tanta abbondanza di argomentazioni, così ricca fioritura di riferimenti e di osservazioni, una conoscenza così profonda e minuta di tutte le questioni, una varietà così ampia di succosi e interessanti rilievi, e soprattutto un gusto così fine e acuto, da supplire abbondantemente alle deficienze metodiche già rilevate, sicché il volume riesce di lettura piana, utile e agevole. Le belle e non comuni possibilità dell'A. ci fanno rimpiangere, però, la mancanza di quello studio completo cui questa "lettura critica", offre tanta dovizia di materiali.

Un esame particolare delle singole questioni ci porterebbe alla elaborazione di un'ampia nota critica, le cui proporzioni dovrebbero essere più vaste di quelle di una semplice recensione. Basti affermare, però, che questo libro del Bernardini Marzolla non è soltanto un necessario strumento di lavoro come compiuta fonte di informazione (da aggiornare, adesso, la critica crociana, con le ultime revisioni sul Manzoni, e la questione sulla conversione dell'Innominato con il fondamentale studio del Santangelo pubblicato in questo stesso fascicolo), ma costituisce anche un notevole contributo agli studi manzoniani.

CARMELO MUSUMARRA

ALBERTO MENARINI, *Profili di vita italiana nelle parole nuove*, Firenze, Le Monnier 1951, pp. 250.

"Alberto Menarini è filologo equilibrato ed esperto a cui il rigore del metodo e l'esperienza dei severi studi

non hanno tolto la vivacità dell'esposizione», dice Ettore Allodoli «prefaziando», l'originale e pregevole volume che raccoglie e illustra 224 parole ed espressioni nuove della lingua italiana (anche «prefazionare», era parola da includere nel volume). L'A. avverte, poi, che «questa opera è frutto di un paziente, quotidiano lavoro di raccolta e di ricerca linguistica», e proclama la modestia dei suoi intenti. Il lettore può passare, quindi, alle parole registrate nel volume (e spesso gustosamente illustrate con vignette) e leggerà tutto d'un fiato; ma si accorgerà ben presto che il Menarini non è soltanto uno scrittore brillante ma è anche un severo studioso. Delle parole registrate, commentate e spiegate, non troviamo soltanto una esemplificazione vivace e chiarissima ma anche una bibliografia scientifica, celata spesso tra le righe, precisa e fondamentale. Citiamo ad esempio «slang», «oscuramento», «intrallazzo», (ma le citazioni potrebbero essere numerosissime) delle quali parole non soltanto è data una definizione tra le più perfette di quante finora ne siano state date, ma sono riportati i giudizi e le definizioni dei più illustri studiosi i quali si sono occupati di quei vocaboli, insieme alla esatta indicazione bibliografica.

L'elenco non può essere completo, e si capisce: in una nuova edizione (che certamente sarà fatta) saranno incluse, forse, altre parole e suggeriamo, noi siciliani: M I S = Movimento per l'indipendenza della Sicilia, EVIS = Esercito volontario per l'indipendenza siciliana, Separatisti, Indipendentisti (parole diffuse in Sicilia in quel dopoguerra che risulta così evidentemente commentato dal Menarini).

Il libro è uscito da meno di un anno e già qualche parola s'è arricchita di nuovi significati o s'è mutata, e altre parole sono entrate nell'uso (ci viene in mente che, oltre a «marocchinare», si dice anche «marocchinizzare»; e non

soltanto «scelberino», o «scelbino», s'è letto di recente, ma addirittura «scelbeide», per «celere»; ecc. ecc.). La lingua è viva e mobile più di quanto non si creda, e la storia della lingua è ausilio indispensabile per la ricostruzione della storia civile dei popoli. Il libro del Menarini è documento storico e scientifico di grande valore, ed è anche una lettura piacevolissima per il pubblico più vasto: due qualità che raramente si trovano insieme congiunte e che devono essere ascritte a merito dell'A. La lezione di modestia (che si desume non soltanto dalla «premessa», ma anche dal tono generale dell'opera) va additata soprattutto ai più giovani studiosi di tutte le discipline.

CARMELO MUSUMARRA

Prof. GUIDO LIBERTINI, *Direttore responsabile* - Autorizzazione 6. VII. 1948, n. 25 del Registro periodici del Tribunale di Catania.

Finito di stampare il 20 IX 1952 nello Stab. Tip. «LA CARTOTECNICA» di Catania. - *Composizione a mano.*

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

PUBBLICAZIONI

- 1) STEFANO BOTTARI: L'architettura della Contea
- 2) CARMELO MUSUMARRA: La prima raccolta di canti popolari siciliani L. 800
- 3) BRUNO PANVINI: Giraldo di Bornelh „ 800
- 4) STEFANO BOTTARI: Il Maestro di S. Martino „ 450
- 5) GINA FASOLI: Cronache Medievali di Sticilia „ 600
- 6) GIUSEPPE AGNELLO: Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . „ 400
- 7) LUCE BELFIORE: La Basilica di Murgò „ 700
- 8) GIORGIO PICCITTO: Per un moderno vocabolario siciliano. „ 500
- 9) ALESSANDRO PELLEGRINI: Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica
dell' Aufklärung „ 1000